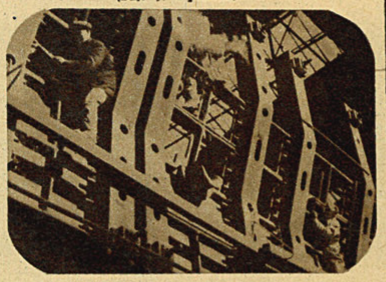
FILM

EVA JIROUŠKOVA W FILMIE CZECHOSŁOWACKIM REŻYSERII JERZEGO WEISSA PRZYJDĄ NOWI BOJOWNICY

NR 21 (130) • 27 MAJA 1951 • ROK VI • CENA 90 GR

AGITATORZY POKOJU spełniali z poświęceniem swoje zaszczytne i odpowiedzialne zadanie (zdj. J. Pyrkosz)

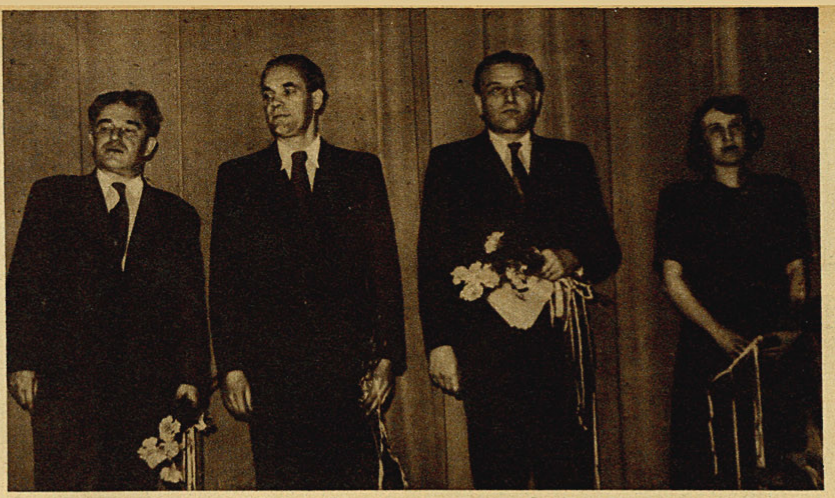


NA SZLAKACH POKOJOWEGO BUDOWNICTWA. W Częstochowie powstaje wielki kombinat hutniczy (zdj. M. Wiesiołek)

PROF. KUCZYŃSKI — PRZYJACIEL RACJONALIZATORÓW służy im swoją cenną radą i pomocą

DNI OŚWIATY, KSIĄŻKI I PRASY. Oto jedna z 4 tysięcy bibliotek publicznych (zdj. M. Wiesiołek, W. Jabłoński)

LZS-OWCY z ZAGOŚCINCA uprawiają sport na na własnym boisku (zdj. W. Janik)



DELEGACJA FILMOWCÓW CZECHOSŁOWACKICH W POLSCE

Z okazji trwającego w dniach 14 — 27 maja Festiwalu Filmów Czechosłowackich bawiła w Polsce delegacja filmowców czechosłowackich w składzie: reżyser Jaroslav Zrotal — przewodniczący delegacji, aktorka Eva Jirouskova, aktor Oldrich Lukes i scenarzysta Karel Konrad. Podróżując po kraju delegacja zwiedziła nasze ośrodki filmowe, Nową Hutę oraz wiejskie kino przy muzeum Lenina w Poroninie. (Na zdj.: delegacja czechosłowacka w czasie uroczystego otwarcia festiwalu w kinie „Praha" w Warszawie)

CO POWIE NA TO ZWIĄZEK LITERATÓW POLSKICH?

Poniżej zamieszczamy wypowiedź E. Martuszewskiego — literata i publicysty łódzkiego. Redakcja uznając wagę poruszonych przez autora zagadnień, poddaje je pod dyskusję, zastrzegając sobie głos w tej sprawie.

Twierdzenie, że Polska budująca podstawy socjalizmu potrzebuje wielu dobrych filmów, nie określa jeszcze kto ponosi winę za to, że polska produkcja filmowa nie ma jakoś zamiaru przekroczyć cyfry przeciętnie 2,5 filmu rocznie. Aby mówić o potrzebie filmów, należy mówić najpierw o potrzebie dobrych scenariuszy filmowych.

W czyim interesie leży zwiększenie ilości i podniesienie poziomu polskich scenariuszy filmowych? — W interesie Filmu Polskiego, — odpowie ktoś pośpiesznie. Owszem — w interesie Filmu Polskiego, ale tylko w takim stopniu w jakim twórczość dramatopisarska potrzebna jest teatrom, a twórczość poetycka i powieściowa — wydawnictwom książkowym i czasopismom. Ale sprawa realizmu socjalistycznego w polskiej prozie nie jest przecież wyłącznie wewnętrzną sprawą „Książki i Wiedzy" — lub „Czytelnika".

Sprawa polskiego pisarstwa jest sprawą całego narodu polskiego, a nie poszczególnych instytucji czy też przedsiębiorstw.

A więc o polskie scenariopisarstwo filmowe powinien zatroszczyć się także Związek Literatów Polskich. Była o tym mowa na Zjeździe Filmowym w Wiśle w listopadzie 1949 r. i na Walnym Zjeździe ZLP w Warszawie w czerwcu 1950 r. W ostatnich miesiącach powstały w każdym oddziale Związku sekcje twórcze — sekcje prozy, poezji, literatury dziecięcej, satyry, przekładów i sekcja dramaturgiczna. Do tej ostatniej (jedynie w Warszawie) została przyczepiona sprawa scenariopisarstwa. W ten sposób „tradycji stało się zadość". „Tradycja" bowiem wymaga tego, by nazywać film sztuką, scenariusz filmowy — rodzajem literackim, a traktować obie sprawy jako piąte koło u wozu. Tymczasem między dramaturgią teatralną a filmową istnieją spore różnice i łączenie tych dwóch spraw w jednej sekcji musi skończyć się źle, jak zdarzyło się na konferencji wawelskiej, na której sprawy teatralne usunęły na bok sprawy filmowe.

Nienaturalnym również objawem jest to, że w Łodzi, gdzie przy Wytwórni Filmów Fabularnych istnieją trzy zespoły dramaturgiczne, w których na 9 członków — 7 należy do Związku Literatów Polskich, sekcja filmowa w ogóle nie istnieje nawet w charakterze przyczepki.

Warszawska sekcja dramaturgiczna urządziła dotychczas, o ile mi wiadomo, tylko jedno zebranie poświęcone sprawom filmu, na które zaproszeni zostali jedynie członkowie oddziału warszawskiego. Śmiem wątpić, czy w czasie kilkumiesięcznej działalności sekcji to jedyne zebranie posunęło naprzód sprawy scenariopisarstwa polskiego.

Jeśli Zarząd Główny ZLP odpowie, że to nie jest jego winą, gdyż trudno opiekować się tym, co właściwie jeszcze nie istnieje — udowodni tym jedynie swoją krótkowzroczność. Skoro bowiem jest prawdą, że nie mamy jeszcze pełnowartościowych, literackich scenariuszy filmowych, to jednak prawdą pozostaje w dalszym ciągu, że *zagadnienie scenariopisarstwa filmowego* istnieje u nas już od kilku lat i że przy innym podejściu do tej sprawy mogliśmy już w tym okresie doczekać się pierwszych utworów, które byłyby i filmowe i literackie. A doczekaliśmy się jedynie tego, że *Twórczość* wydrukowała latem ubiegłego roku scenariusz Rojewskiego p. t. *Załoga*, któremu ZMP-owcy ze *Sztandaru Młodych* wygarnęli dużą ilość błędów ideologicznych.

Na Ekranie

Jak z tego widać, bilans niewesoły. A możliwość umycia rąk w tej sprawie też niewielka. Zarząd Główny ZLP musi zmienić swój dotychczasowy stosunek do sprawy scenariusza filmowego. Następstwem tego powinno być — moim zdaniem — zorganizowanie w Łodzi i w Warszawie sekcji scenariopisarskich, które zajęłyby własną postawę wobec utworów — tak filmowanych, jak i nie realizowanych przez Film Polski. Sekcje powinny ułatwić członkom Związku znalezienie właściwej drogi do realizmu socjalistycznego w scenariopisarstwie filmowym.

Łódzka i warszawska sekcja scenariopisarska mogłyby zdobyć się na urządzanie zebrań co dwa tygodnie. A jeśli zabraknie im scenariuszy polskich, mogą wziąć na swój warsztat teksty scenariuszy radzieckich (trzy z nich ukazały się już w polskim przekładzie).

Możliwości rozwinięcia form pracy w sekcji scenariopisarskiej nie ograniczają się zresztą do przedyskutowania tekstów nowel czy scenariuszy.

Najwyższy czas, aby sprawa powstania i rozwoju polskiego scenariusza filmowego przestała być sprawą jednego z przedsiębiorstw państwowych, a stała się sprawą polskiej literatury i polskiej sztuki. W opanowaniu metody realizmu socjalistycznego w scenariopisarstwie polskim decyduje przede wszystkim socjalistyczny stosunek całego Związku Literatów Polskich do pracy i twórczości, jak i postawa poszczególnych jego członków, interesujących się sprawami filmu.

EDWARD MARTUSZEWSKI

NASI NIEMIECCY GOŚCIE

Przełom, który nastąpił w stosunkach polsko-niemieckich z chwilą powstania Niemieckiej Republiki Demokratycznej, przyjaźń łącząca dziś oba nasze narody — znalazły niedawno swój dobitny wyraz we wzajemnych wizytach prezydentów obu państw. Radośnie witały Wilhelma Piecka masy pracujące Warszawy. Entuzjastyczne przyjęcie zgotowali prezydentowi Bierutowi mieszkańcy Berlina.

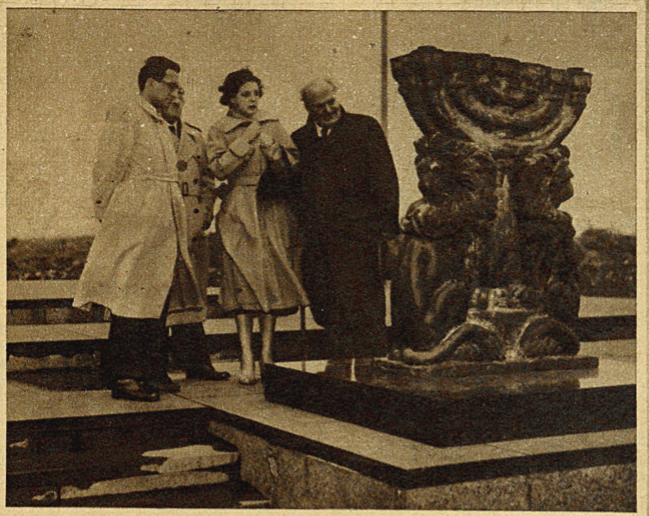
Szczera chęć wzajemnej pokojowej współpracy i współpracy tej owoce są już dla każdego widoczne. Chcemy, by ogarnęła ona wszystkie dziedziny naszego życia, by była coraz głębsza i trwalsza.

Cieszy nas szczególnie fakt, że właśnie film ma już dziś do zanotowania osiągnięcia, będące wynikiem przyjaznych stosunków, które na polu kulturalnym rozwijają się między Polską i Niemiecką Republiką Demokratyczną.

Sfilmowanie przez Niemców sztuki polskiego pisarza, sztuki w zadziwiająco trafny i prawdziwy sposób mówiącej o samych Niemcach i sfilmowanie jej przy współudziale Polaków — przestaje mieć wymowę wyłącznie symboliczną. Staje się wydarzeniem, które konkretnie zapoczątkowuje nowy etap wzajemnych stosunków i otwiera perspektywy rozwoju socjalistycznej kultury w obu krajach właśnie poprzez wzajemne zrozumienie i jak najdalej idącą współpracę.

Podkreśliły to jeszcze mocniej chwile, w których gościliśmy u nas współtwórców filmu *Sonnenbruckowie*. Gorąca owacja, jaką zgotowała niemieckim artystom publiczność na uroczystym pokazie filmu, serdeczne przyjęcie gości przez studentów Szkoły Filmowej w Łodzi, szczere wzruszenie bijące z każdego słowa wypowiedzi niemieckich artystów, liczne spotkania z naszymi ludźmi teatru i filmu, podróż po Polsce — to wszystko są, może drobne, ale jakże wymowne przejawy nowej treści i nowego oblicza stosunków, które między naszymi narodami, między sztuką polską i niemiecką po raz pierwszy w historii tworzy i kształtuje wspólna walka o te same cele.

J. Ł



W czasie swego pobytu w Warszawie artyści niemieccy złożyli wieniec pod pomnikiem bohaterów getta

EDUARD von WINTERSTEIN

jest ucieleśnieniem przeszło półwiekowej historii niemieckiego teatru. Dwa lata temu obchodził artysta jubileusz 60-lecia swej pracy teatralnej. Znają go wszystkie czołowe sceny niemieckie. Eduard von Winterstein dłuższy czas współpracował z wielkim reżyserem Maxem Reinhardtem i był jego obrońcą, gdy po dojściu Hitlera do władzy Reinhardtowi poczęły grozić prześladowania. W teatrze Reinhardta współpracował również z reż. Ryszardem Ordyńskim. Bliska znajomość łączyła go z wielkim Stanisławskim i Maksymem Gorkim, w którego sztukach odtworzył szereg ról.

Znakomity aktor zetknął się z filmem w roku 1910 i dziś posiada już w swym dorobku kilkaset ekranowych ról. Jego wielkie doświadczenie teatralne i filmowe znajduje swój wyraz w poglądach artysty na oba te rodzaje sztuki.

— *Dualizm, jaki powstał z chwilą, gdy grając w teatrze rolę prof. Sonnenbrucka przystąpiłem niemal równocześnie do pracy nad tą samą rolą w filmie — był dla mnie osobiście niezwykle interesujący i pouczający. Mogłem obserwować, jak możliwości aktorskie, których dostarczały teatr i film, były chwilami jednakowe, chwilami zaś całkowicie różne; jak gra teatralna i filmowa nawzajem się uzupełniały i wzbogacały. Równocześnie wystąpiła najjaśniej może w całej mojej praktyce różnica pomiędzy pracą aktorską na scenie i w filmie. Elementy dramatu scenicznego i elementy epiki w filmie stawiają przed aktorem zupełnie odmienne zadania. Wydaje mi się, że powieść znacznie łatwiej daje się przekształcić w film, bo jest z nim bardziej spokrewniona — niż sztuka teatralna, która zawsze zostaje wyrwana ze swej uwarunkowanej sceną przestrzeni. Nieudaną próbą dosłownego przeniesienia dzieła teatralnego na ekran było sfilmowanie u nas przed laty* Rozbitego dzbana *Kleista. Inną drogą poszli realizatorzy* Sonnenbrucków. *Jaki jest wynik — osądzicie sami.*

Eduard von Winterstein jest pełen podziwu dla talentu Kruczkowskiego, który tak głęboko wniknął w psychikę niemiecką i potrafił wiernie ukazać różnorodne postawy Niemców w okresie hitlerowskim i powojennym.

— *W roli prof. Sonnenbrucka odnalazłem wiele własnych przeżyć. Mam wrażenie, że odtwarzając tę postać udało mi się przekonywająco ukazać, że dziś każdy musi się zdecydować, czy stoi w szeregach bojowników postępu i pokoju — czy w obozie wojny, upadku i barbarzyństwa.*

Z wielkim uznaniem wyraża się artysta o obecnym teatrze polskim, podkreślając zarówno walory inscenizacji, jak i świetną grę aktorów w kilku obejrzanych u nas sztukach.

Obecnie Eduard von Winterstein zajęty jest pracą przy filmie DEFY *Poddany*, realizowanym wg. powieści Henryka Manna przez reż. Wolfganga Staudte.

W klubie Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu odbyło się spotkanie towarzyskie. Na zdjęciu od lewej w głębi: Nina Andrycz, Ursula Burg, Eduard von Winterstein, ambasador NRD Fr. Wolf, reż. Ryszard Ordyński, prezes SPATiF-u Leon Schiller, Aleksandra Śląska oraz reżyser Georg C. Klaren

GEORG C. KLAREN

jest rodowitym wiedeńczykiem i pracę w filmie rozpoczął jeszcze w latach młodzieńczych jako autor scenopisów. Ten doświadczony dramaturg filmowy posiada w swym dorobku ok. 180 pozycji. Współpracował m. in. z takimi reżyserami, jak Dupont, Dieterle, Lupu Pick i Machaty.

Zrealizowany przezeń w r. 1932 film *Dzieci przed sądem* został następnie przez hitlerowców zniszczony ze względu na swe tendencje społeczne. W czasie wojny Klaren przebywał we Włoszech, gdzie opracował kilka scenariuszy do filmów ze słynnym tenorem Beniaminem Gigli. Po zakończeniu wojny znalazł się w piątce postępowych filmowców, którzy przy poparciu władz radzieckich przystąpili do organizacji wytwórni filmowej DEFA.

(Dalszy ciąg na str. 4)

Autor sztuki NIEMCY Leon Kruczkowski w rozmowie z odtwórcą roli prof. Sonnenbrucka na scenie i w filmie — Eduardem von Wintersteinem

NASI NIEMIECCY GOŚCIE

Ursula Burg i Aleksandra Śląska w rozmowie z Erwinem Axerem, który reżyserował NIEMCÓW w Teatrze Współczesnym w Warszawie

(Dalszy ciąg ze str. 3)

Klaren zajął się wydziałem dramaturgii, na którym ciążyło odpowiedzialne zadanie dostarczenia do produkcji scenariuszy o nowej postępowej tematyce.

W r. 1947 przystąpił do realizacji swego pierwszego powojennego filmu *Wozzeck*, który został oparty na powieści niemieckiego pisarza G. Büchnera. Następnie nakręcił w Wiedniu film *Cud naszych dni*, który ukazując wypadek chorego dziecka potrzebującego streptomycyny, podkreślił silnie moment solidarności ludzi różnych narodowości i ich współpracy dla uratowania dziecka. Gdy film trafił do prywatnego biura wynajmu uznano go za zbyt postępowy i po przemontowaniu wypuszczono na ekran jako sensacyjne *Wołanie z eteru*.

W niedługi czas później rozpoczął Klaren pracę w DEFIE nad znanym nam dobrze filmem Dr *Semmelweis*, a po jego ukończeniu podjął się trudnego zadania ekranizacji *Niemców* Kruczkowskiego.

— *Jeżeli chodzi o koncepcję realizatorską to staraliśmy się zachować treść oryginału a równocześnie wykorzystać te wszystkie możliwości, jakie daje film. Pewne partie sztuki zostały więc rozszerzone i potraktowane inaczej niż na scenie. Jest to próba przełożenia sztuki teatralnej na język filmu. Jestem bardzo ciekawy, jak przyjmie* Sonnenbruckow *polska publiczność i krytyka.*

Klaren oglądał większość nowych filmów polskich i ocenia je wysoko, przede wszystkim *Ostatni etap* i *Ulicę Graniczną*. Z uznaniem niemieckiej publiczności spotkał się także *Czarci Żleb*. Pewne zastrzeżenia natomiast wywołał *Dom na pustkowiu*. Wielkie zainteresowanie wzbudziły polskie filmy dokumentalne i oświatowe.

— *U nas w Berlinie widać może najjaskrawiej jakim celom służy film zachodni, w większości antyhumanistyczny, niemoralny lub otwarcie propagujący wojnę — a co niosą masom pracującym filmy krajów postępu i demokracji. I dlatego każdy świadomy swej społecznej roli artysta wie, że najważniejszym zadaniem sztuki filmowej jest dziś — służyć sprawie pokoju.*

URSULA BURG

ogląda budującą się Warszawę z niekłamanym podziwem. Zachwyt jej budzą zwłaszcza robotnicze osiedla mieszkaniowe i z pietyzmem rekonstruowane zabytkowe budowle. Rzeczowe pytania aktorki zdradzają dużą kulturę i wiedzę oraz zainteresowanie problemami socjalnymi. Pragnie notować swe obserwacje, by nic nie stracić w natłoku wrażeń i móc podzielić się nimi po powrocie.

— *Należę do zespołu berlińskiego Deutsches Theater* — mówi Ursula Burg. — *Grałam ostatnio m. in. w sztukach:* Maria Stuart, Intryga i miłość *i* Cyrano de Bergerac. *Rolę Ruth w* Sonnenbruckach *grałam zarówno w teatrze, jak i w filmie. Jest to mój filmowy debiut. Muszę się przyznać, że rolą tą byłam zachwycona, uważam, że jest wspaniała. Kruczkowski znakomicie potrafił stworzyć typ kobiety, która obojętnie odnosząc się do spraw polityki ukazuje w decydującym momencie głęboko ludzkie wartości swego charakteru, zdobywa się na prawdziwy heroizm.*

Ursula Burg mówi o początkowych trudnościach, jakie miała przenosząc sceniczną rolę Ruth przed obiektyw filmowy, i trafnie charakteryzuje różnice w grze aktora filmowego i teatralnego. Praca w filmie pasjonuje aktorkę coraz bardziej. Po powrocie czeka ją interesująca rola w filmie reż. G. C. Klarena *Ojciec Goriot* wg. Balzaka.

Rozmowy przeprowadził

ZBIGNIEW PITERA

GEORG C. KLAREN
w karykaturze Jotesa

Reżyser Georg C. Klaren w rozmowie z przedstawicielem naszego pisma, red. Zbigniewem Piterą

EDUARD von WINTERSTEIN
w karykaturze Jotesa

tydzień w filmie

Ochrona dróg oddechowych

STOISKO WYDAWNICTW FILMOWYCH

Doroczny kiermasz książkowy urządzany w Warszawie był najpopularniejszą imprezą Dni Oświaty, Książki i Prasy. Do jego powodzenia przyczyniły się takie atrakcje, jak składanie dedykacji przez znanych autorów na egzemplarzach swoich książek, występy popularnych artystów i zespołów amatorskich, koncerty orkiestr i przemarsz „Cyrku Trumanillo".

Atrakcją stoiska Filmu Polskiego były znane aktorki — Aleksandra Śląska i Danuta Szaflarska, które dedykowały egzemplarze „Filmu" ze swoimi zdjęciami na okładce czytelnikom naszego pisma, licznie przybyłym na kiermasz.

Publiczność kiermaszu interesowała się i kupowała w stoisku filmowym wydawnictwa Filmowej Agencji Wydawniczej, popularne broszury Wiedzy Powszechnej, dotyczące zagadnień fotografii i filmu, numery „Kinotechnika", „Filmu i Oświaty" oraz oprawione roczniki naszego pisma.

Gen. dyr. St. Albrecht i rez W. Jakubowska

RELACJA Z POBYTU W CANNES

W lokalu klubu SPATIF'u w Warszawie odbył się wieczór sprawozdawczo-dyskusyjny, na którym **gen. dyr. St. Albrecht** oraz **reż. W. Jakubowska** podzielili się z ludźmi filmu i prasy swymi wrażeniami z pobytu na **Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes.**

Polska delegacja, jak i delegacja filmowców radzieckich, była bardzo serdecznie witana przez robotniczą ludność okolic Cannes, która manifestowała niejednokrotnie swoje gorące zainteresowanie Polską Ludową i nową naszą rzeczywistością.

FILMOWCY POLSCY NIE DOSTALI WIZ DO FRANCJI

Na Miesiąc Przyjaźni Francusko - Polskiej, organizowany przez Towarzystwo **Amitié Franco-Polonaise**, miała udać się zaproszona specjalnie na ten okres delegacja z Polski, w skład której wchodzili m. in. filmowcy: reż. Aleksander Ford oraz dyr. programowy Filmu Polskiego, T. Karpowski. Na skutek antypolskich szykan rządu francuskiego delegacja nie otrzymała wiz wjazdowych. Oto przykład polityki rządu Queuille'a działającego w myśl instrukcji amerykańskich mocodawców

NOWE FILMY INSTRUKTAŻOWE WFO

● **Obsługa filtrów ciśnieniowych** — film zrealizowany na zlecenie Ministerstwa Przemysłu Rolnego i Spożywczego. Scen. i konsultacja inż. H. Godlewskiego, reżyseria — J. Star, zdjęcia — T. Stefanek.

● **Obsługa piły tarczowej** — film średniometrażowy, zamówiony przez Centralny Instytut Ochrony Pracy. Scen. i konsultacja — inż. A. Skłodowski, reż. — J. Jacoby, zdjęcia — L. Chrapek. Film przeznaczony dla szkół zawodowych i dokształcania kadr pracowniczych.

● **Ochrona dróg oddechowych** — scen. i konsultacja M. Zięborakowa i W. Zieliński. Realizacja i zdjęcia — T. Kallweit. Zrealizowany na zlecenie Centralnego Instytutu Ochrony Pracy.

Film informacyjny o higienie i bezpieczeństwie pracy dla pracowników wszystkich gałęzi przemysłu, zapoznający z różnego rodzaju środkami ochronnymi przeciw zapylaniu powietrza w czasie pracy.

● **Montaż łożysk tocznych** — scen. i kons. — inż. Jarwik, realizacja — R. Woźniakowski, zdjęcia — K. Mucha. Film zrealizowany na zlecenie Centralnego Biura Łożysk Tocznych. Zapoznaje on z prawidłowym montażem i przechowywaniem łożysk.

LUDZIE FILMU

STANISŁAW WOHL
Operator filmowy, wykładowca PWSF-u
rys. T. Marczewski

RACJONALIZATORZY I WYNALAZCY

„Nie święci garnki lepią" — powiedzieli sobie pracownicy wojewódzkich Warsztatów Naprawczych FP w Warszawie i przystąpili do twórczego usprawniania pracy w swoim zakładzie. Na rezultaty nie trzeba było długo czekać.

ADOLF KOWALEWSKI, radiotechnik, dokonał usprawnienia wykorzystując zużyte prostowniki selenowe i przerabiając je na lampowe. Celem uniknięcia zniszczenia katody prostownika zastosował on automat opóźniający włączenie napięcia anodowego.

Prostowniki te znalazły już zastosowanie w kinach wiejskich. Między innymi pracują one w kinach w Sierpcu i Pułtusku.

Ob. A. Kowalewski otrzymał za swój pomysł racjonalizatorski premię w wysokości 950 zł.

BOLESŁAW GUTOWSKI otrzymał premię za zastosowanie zastępczego zwierciadła w latarni wąskotaśmowych projektorów K-25 i K-101. Zużyte zwierciadła szklane w tych aparatach zastępowane są aluminiowymi, wytłaczanymi specjalnym przyrządem wynalezionym przez ob. Gutowskiego.

POLONICA

6 maja br. zakończył się w Bacharach nad Renem (Niemcy Zachodnie) międzynarodowy zjazd filmowców, urządzany przez Niemiecki Związek Klubów Filmowych. W programie „najbardziej interesujących 10 filmów sezonu" pokazano również film Jerzego Zarzyckiego M i a s t o n i e u j a r z m i o n e. (jp).

●

Wybitny krytyk francuski Georges Sadoul, omawiając filmy pokazane na Festiwalu w Cannes, powiedział o *Mieście nieujarzmionym:* — „Jest to film, który daje wstrząsający obraz miasta niszczonego przez faszystów, w którym kilku Polaków kontynuuje dalej walkę, jak robinsoni w mieście niezamieszkałym i spalonym".

W reprezentacyjnym kinie Irving Palace w Nowym Jorku wyświetlana była przez trzy tygodnie polska komedia filmowa *Skarb*. Film zyskał sobie wielkie powodzenie wśród widzów. Ze szczególnym zainteresowaniem oglądała go licznie przybyła Polonia nowojorska.

Film zakupiły do wyświetlania również kina innych miast Ameryki.

●

W drugiej połowie maja rozpoczął się Festiwal Filmów Polskich w Bułgarii. Kinematografię polską na tej imprezie reprezentuje dyr. programowy Gen. Dyr. FP Tadeusz Karpowski oraz aktorka Alina Janowska.

●

Na Festiwal Filmów Czechosłowackich przybyła do Polski delegacja filmowców czechosłowackich w składzie: Jaroslav Zrotal, Eva Jirouszkova, Oldrich Lukes i Karel Konrad.

O MUZYCE W FILMIE
MUSORGSKI

Zamieszczamy uwagi na temat filmu MUSORGSKI, skreślone przez znanego kompozytora, Zbigniewa Turskiego.
Red.

Obejrzenie filmu o Musorgskim nasunęło mi szereg wspomnień i refleksji. Najmocniej odżyło wspomnienie mojego pierwszego „spotkania" z *Borysem Godunowem* w Warszawskiej Operze przed dwudziestu kilku laty.

Jako uczeń pamiętam jeszcze potężne wrażenie wspaniałej postaci Borysa granej przez wielkiego śpiewaka rosyjskiego Fiodora Szalapina, który przyjechał do Warszawy na gościnne występy. Przez śpiewackie znajomości mego ojca udało się zdobyć bilety na spektakl i w ten sposób słyszałem i widziałem Szalapina. Rozmowy ojca i jego kolegów z chóru *Harfa*, związane z tym wydarzeniem muzycznym, miały dla mojej sztubackiej dociekliwości doniosłe znaczenie. W atmosferze gorącej dyskusji padł pod adresem warszawskiej inscenizacji *Borysa Godunowa* zarzut, że cały ciężar treściowy przerzucono na postać Godunowa-Szalapina, osłabiając niewłaściwym ujęciem równoznaczną w konflikcie dramatu rolę luduchóru.

Gdy wkrótce potem kupiłem wyciąg fortepianowy *Borysa Godunowa*, zacząłem wczytywać się w muzykę Musorgskiego, próbując w wyobraźni stworzyć obraz właściwej interpretacji dzieła. Poszukiwanie „prawdziwej wizji" utworu potwierdziło usłyszany poprzednio w dyskusji wniosek. Partytura *Borysa Godunowa* wskazała mi myśl przewodnią (tak mocno podkreśloną w filmie), która istotę dramatu skoncentrowała na jednym konflikcie: car a lud. Borys-car i lud — to dwie ścierające się potęgi.

Śmierć Borysa — to konsekwencja wypadków wynikających z dążeń narodu, który staje po stronie Dymitra Samozwańca. A więc chór-lud, związany ściśle konfliktem dramatycznym z Szalapinem - carem, winien żyć pełnią akcji dramatu na równych prawach wyrazu artystycznego, jak wielki odtwórca roli Borysa Godunowa. Stąd też w przedstawieniu warszawskim brak wyrazu w olbrzymiej roli chóru-ludu minął się z prawdą dzieła. Widziałem potem kilkakrotnie *Borysa Godunowa* na rozmaitych scenach europejskich. Nigdy nie widziałem już w tej roli Szalapina i nigdy, niestety, nie widziałem *Borysa Godunowa* na scenach radzieckich. Stąd też żywe zaciekawienie obudził we mnie radziecki film o Modeście Musorgskim i stąd kilka moich refleksji.

Scena z filmu MUSORGSKI. Z lewej — Mikołaj Czerkasow (Stasow) i Aleksander Borysow (Musorgski — przy fortepianie)

W filmie tym scenarzysta zapoznaje nas przede wszystkim z ideologią twórczości wielkiego kompozytora rosyjskiego. Fabuła filmu jest oparta na chronologicznym przebiegu wydarzeń polityczno-społecznych i artystycznych, w których brał udział kompozytor, a które ukształtowały jego postawę jako artysty i syna swego narodu.

Modest Musorgski wyrasta w świecie postępowych idei swego pokolenia. Nastroje rewolucyjne lat sześćdziesiątych, koncepcje Czernyszewskiego, zwarty front ideologiczny, jaki tworzyła piątka kompozytorów rosyjskich tzw. *potężna gromadka*, częste i bliskie kontakty z postępowym krytykiem Stasowem — oto środowisko intelektualne, w którym kształtowała się twórczość tego genialnego samouka.

Muzyczny styl Musorgskiego — to prawda wyrazu muzycznego w oparciu o bazę narodową. Charakterystycznymi cechami stylu kompozytora są: mieszany rytm, typowy dla ludowej pieśni rosyjskiej, archaizowana harmonika w połączeniu ze śmiałymi zwrotami neoromantycznymi, epickość monologów, ludowość melodyki i wspaniała technika motywów charakteryzujących postacie, sytuacje lub nastroje. Tak, jak *Borys Godunow* czy *Chowańszczyzna* są ludowymi dramatami muzycznymi, tak styl Musorgskiego jest rosyjskim muzycznym stylem narodowym.

Najmocniejszą stroną filmu o Musorgskim — poza wspaniałymi zdjęciami — są doskonałe pod względem muzycznym wykonania fragmentów dzieł kompozytora. Najświetniejszą sceną muzyczno-wizualną jest moim zdaniem pieśń opętanego żebraka z *Borysa Godunowa*, śpiewana o zmroku pod kapliczką przydrożną.

Chcąc ukazać na ekranie życie twórcze kompozytora, scenarzysta musiał ograniczyć się niestety do nielicznych tylko fragmentów dzieł Musorgskiego. Poza sporą ilością partii muzycznych z *Borysa Godunowa*, realizatorzy wprowadzają m. in. fragment z *Ożenku* wg. Gogola, niedokończonego dzieła Musorgskiego, część poematu symfonicznego *Noc na Łysej Górze*, pieśń pamfletową na krytyka Famicyna — *Klasyk*. Rozwój fabuły usuwa niejednokrotnie na drugi plan muzykę. Np. wykonanie *Nocy na Łysej Górze*, który to utwór jest pretekstem dźwiękowym do prowadzenia na jego tle dialogu (próba muzyczna słyszana spoza zamkniętych drzwi).

Muzyka wybrana z partytury *Borysa Godunowa* nie daje jednak słuchaczowi pojęcia o pełni stylu tego dzieła. Świetnie pomyślane twórcze wizje fragmentów chóralnych przez przewagę momentów filmowych o charakterze monumentalnym pozbawiły *Borysa* w znacznym stopniu liryki. Najbardziej bodaj dał się odczuć brak prześlicznego lirycznego wstępu do drugiego obrazu III aktu tj. do sceny przed sandomierskim dworem Mniszków.

* * *

Film, chociaż osnuty częściowo na faktach z życia wielkiego kompozytora, częściowo zaś na anegdocie — jest bardzo konsekwentny w sensie ideologicznym (ukazanie rewolucyjności drogi twórczej i politycznej kompozytora).

Świetna gra całego zespołu aktorskiego, doskonała charakteryzacja pokrywają wszelkie drobne niedociągnięcia, jak np. złą synchronizację gry aktora Borysowa na fortepianie z dźwiękiem, co wydaje się tym dziwniejsze, że doskonale wypadła synchronizacja partii śpiewanych przez kompozytora.

Ogólnie biorąc — problem ludowości dramatu *Borys Godunow* ukazany został bardzo konsekwentnie w odniesieniu do samego dzieła i mniej konsekwentnie w stosunku do postaci Musorgskiego. Pewne ustępstwa na rzecz przystępnej fabularności filmu usuwają muzykę na plan drugi. Największe walory to — piękne wykonania muzyczne fragmentów dzieł Musorgskiego, znakomita oprawa zdjęciowa i doskonała gra aktorów. Sądzę również, że muzykę Kabalewskiego, tak dyskretnie zresztą dopasowaną do całości — doskonale można było zastąpić oryginalną twórczością Musorgskiego.

Oglądając film i słuchając wspaniałych fragmentów *Borysa Godunowa* warto zawsze pamiętać słowa Modesta Musorgskiego: *„Sztuka jest środkiem porozumienia między ludźmi, a nie celem samym w sobie"*.

ZBIGNIEW TURSKI

CO PISZĄ INNI

AMERYKAŃSKA INKWIZYCJA PRZY PRACY

Jak już donosiliśmy, osławiona Komisja do Badania Działalności Antyamerykańskiej w Waszyngtonie podjęła znowu swą skandaliczną działalność na odcinku filmowym. W związku z tym, w nrze 34 „Sowietskogo Iskusstwa" zamieszczona została korespondencja J. Pietrowa pt. **„Mister Wood awanturuje się"**, rzucająca wiele światła na atmosferę terroru i szantażu, panującą w Hollywood.

Dlaczego data ataku na „czerwonych filmowców" została wyznaczona na kwiecień? Bowiem w kwietniu, z więzienia federalnego stanu Zachodnia Wirginia wypuszczono znanego pisarza, Alberta Maltza, pierwszą z 10 ofiar Komisji, a niebawem opuścić progi więzienne ma reszta postępowych filmowców, skazanych przed rokiem. W takiej chwili trzeba odnowić nastroje grozy i stałej niepewności jutra.

Do Waszyngtonu wezwano kilkudziesięciu „świadków": pisarzy, reżyserów, aktorów. Reakcyjna prasa dzieli ich w miarę przesłuchań na świadków „przyjaznych", tzn. donosicieli, i „nieprzyjaznych", tj. kandydatów na oskarżonych.

„O co oskarżają wezwanych? — czytamy w korespondencji Pietrowa — **Pierwsza zbrodnia — to odmowa odpowiedzi na pytania o przekonania polityczne, co jest uważane za równoznaczne z przynależnością do partii komunistycznej. Druga — należenie w przeszłości do takiej organizacji, jak „Hollywoodzka Liga Antyhitlerowska"... Trzecia — to pobyt w Związku Radzieckim, lub publiczne wyrażenie uczuć sympatii dla narodu radzieckiego. Czwarta — odmowa odpowiedzi na prowokacyjne pytanie: po czyjej stronie opowie się przesłuchiwany na wypadek wojny amerykańsko-radzieckiej?"**

Pietrow przytacza odważne odpowiedzi pierwszej trójki przesłuchiwanych. Hale Sondergaard, aktorka: **„Występuję stanowczo przeciw całej tej wojennej histerii i równoczesnemu deptaniu wszystkich naszych swobód"**. Howard da Silva, aktor: **„Występowałem zawsze i będę nadal występował w obronie pokoju, choć Komisja życzy sobie, żebym zamilkł"**. Waldo Salt, scenarzysta: **„Nie zmieniłem swego sądu o Komisji i nie podjąłem się szpiclować swych kolegów, by tym samym zdjąć z siebie podejrzenie"**.

Równie mężnie zachowywali się przesłuchiwani w następnych dniach aktorzy Victor Killian, Fred Graff i Morris Carnovsky oraz scenarzyści Paul Jerrico i Robert Liss. Liss rzucił w twarz Komisji, że **„większość wezwanych na przesłuchanie nie ma już po co wracać do Hollywood, ponieważ ich filmowa kariera już się skończyła"**. Istotnie, wielu wezwanych (np. Salt, da Silva) zostało wyrzuconych z pracy jeszcze przed odjazdem do Waszyngtonu, na samą wieść o ich zawezwaniu. Nawet skrajnie reakcyjny „Newyorker" przyznał, że tego już nadto i napisał: **„Przypominamy Komisji, że przyjmowanie i zwalnianie filmowców nie należy do jej kompetencji"**.

Niemal wszyscy wezwani krytykowali inkwizytorską działalność Komisji i, powołując się na konstytucję, odmawiali zeznań.

Atmosfera przesłuchań jeszcze się zagęściła, pisze Pietrow, gdy Komisja opublikowała komunikat o „komunistycznej ofensywie pokoju", opatrzony czarną listą zwolenników frontu pokoju, na czele której stoją aktorzy filmowi José Ferrer i Judy Holliday, oboje tegoroczni laureaci „Oskarów", najwyższych amerykańskich odznaczeń filmowych.

Kończąc, autor przypomina słowa wielkiej tragiczki amerykańskiego ekranu, Katharine Hepburn, która zwracając się przed 3 laty do 17-tysięcznego tłumu przeciw ówczesnym poczynaniom Komisji, na czele której stał wówczas głośny łapownik Thomas, powiedziała: **„Od niepamiętnych czasów artysta wyrażał najgłębsze pragnienia narodu. Zabronicie artyście mówić — zagłuszycie najczystszy głos narodu. Zniszczycie kulturę — zniszczycie najsilniejsze ze źródeł natchnienia, z którego naród czerpie siły do walki o lepsze życie"**. Słowa te zyskały jedynie na aktualności. **(płaż)**

W PRACOWNI SCENOGRAFA FILMOWEGO

Inż. R. Mann w chwili obecnej jest w Polsce scenografem filmowym, mającym największą ilość zrealizowanych filmów. Dekoracje wykonane według jego projektów mieliśmy możność oglądać w „Ostatnim etapie", „Domu na pustkowiu", „Mieście nieujarzmionym", „Czarcim Żlebie", „Pierwszym starcie" i „Warszawskiej premierze". Obecnie inż. Mann opracowuje dekoracje do znajdującego się w realizacji filmu pt. „Opowieść o młodym Chopinie".

Zwracamy się o wywiad dotyczący szczegółów pracy dekoratora przy filmie o Chopinie, reżyserowanym przez Aleksandra Forda.

— Akcja filmu rozgrywa się w latach 1826—32 w Polsce, Wiedniu i Paryżu — *mówi inż. Mann.* — Wiąże się z tym sprawa zebrania ścisłej dokumentacji historycznej oraz zagadnienie dokładnego ustalenia wyglądu zewnętrznego miejsc, gdzie będą się rozgrywały wydarzenia. Niektóre historyczne zabudowania i tereny przetrwały do dzisiaj, przeważnie jednak wszystko uległo zniszczeniu lub przebudowie. Jak więc ustalić ich wygląd ówczesny, na jakich materiałach opierać się w poszukiwaniach?

Wiemy dzisiaj np. jak wyglądał Teatr Narodowy w Warszawie po przebudowie w 1870 roku, niemniej zdobycie materiału dokumentacyjnego, mówiącego o jego wyglądzie w latach, w których toczy się akcja filmu, napotykało na poważne trudności.

Podobnie przedstawiała się sprawa w odniesieniu do innych dekoracji, znanych częstokroć z opisów, lecz nie utrwalonych rysunkiem, jak np.: salony pałaców Potockich i Jabłonowskich, chaty wiejskie, Sala Wrocławska — gdzie odbywały się zabawy ludowe, kawiarnia uczęszczana przez cyganerię warszawską. Od tworzenie pewnych scenerii mogliśmy oprzeć na istniejących rycinach i pracach malarzy, jak np: wnętrze mieszkania Chopinów w Warszawie znane z obrazów Kwaśniewskiego i in. Ale to nie wyczerpuje sprawy. Chopin występuje z koncertem w teatrze wiedeńskim, Chopin żyje i koncertuje w Paryżu i oto powstają nowe rozdziały poszukiwań materiałów, w których każda notatka, drobna rycina, fragment listu, szkicowy projekt, wnieść mogą dane umożliwiające rekonstruowanie mieszkań, domów czy całych dzielnic.

Dokumentacja dotyczy wszystkich najdrobniejszych nawet szczegółów — pozwala ona na ustalenie charakterystycznych rysów poszczególnych postaci historycznych, nadaje nowe znaczenie różnym, na pozór bez znaczenia, faktom. Zainteresowaniami swymi sięga dokumentacja scenograficzna szeroko poza samą architekturę. Ważne są również rekwizyty drobne i duże, jak np. szyldy, latarnie, dyliżanse oraz cała strona kostiumowa.

W rezultacie miłośnicy Warszawy zobaczą na ekranie m. in. zrekonstruowane Krakowskie Przedmieście z 1830 r tak, jak wyglądało przed Powstaniem Listopadowym i pożarem, Teatr Narodowy, który zmienił zupełnie swój pierwotny wygląd po licznych przebudowach, salę Pleyela w Paryżu, w której koncertował Chopin (szkice do niej doręczono nam nawet w formie wycinków z ilustracjami z ówczesnej prasy). Przy zbieraniu dokumentacji dużą pomoc okazywali najwybitniejsi specjaliści z tej dziedziny: prof. Biegański (konserwator m. Warszawy) i zmarły niedawno prof. Rulikowski.

— *Czy można teraz zapytać o sam tok pracy scenografa w filmie? O ile praca architekta w filmie różni się od pracy architekta projektującego mające powstać normalne budowle?*

— W zasadzie twórczy proces powstawania projektu architektonicznego jest w obu wypadkach ten sam. W filmie jednak dochodzą nowe momenty, gdyż architekt pracę swą łączy z pracą reżysera i operatora. Dekoracje stanowią nie tylko teren akcji ale są zarazem jednym ze środków dopomagających w uzyskaniu właściwej atmosfery. Przykład: przed scenografem staje zadanie zaprojektowania pokoju Emilki (siostry Fryderyka) w mieszkaniu rodziców Chopina. W pokoju tym rozgrywać się będzie scena śmierci Emilki. Scena ta posiada swoistą atmosferę i atmosferę tę scenograf może jeszcze podkreślić skromnością zasłon na oknach, pustymi prawie ścianami, rozmieszczeniem rekwizytów, doborem kolorów. Nastrój żałoby uzupełni następnie charakter oświetlenia, jaki nada tej scenie operator.

Istnieje poza tym szereg momentów świadczących o specyficzności i odrębności pracy scenografa filmowego już ściśle od strony technicznej. A więc: scenograf projektuje dekoracje z uwzględnieniem wszystkich zaplanowanych ruchów kamery filmowej — rozsuwane ściany i ich ewentualne rozwinięcia, miejsce na reflektory oświetlające daną dekorację, przestrzeń dla „kranu" czy „wózka", z których w ruchu kamery dokonywane są zdjęcia itd. I jeszcze jedno: buduje się tylko te fragmenty dekoracji, które znajdą się w bezpośrednim zasięgu obiektywu aparatu filmowego — stąd mamy dekoracje bez sufitów czy sale kolumnowe, w których kolumny sięgają zaledwie połowy swej właściwej wysokości, bądź też salony o trzech ścianach.

Pewne utrudnienia dodatkowe w pracy scenografa filmowego powstają na skutek szczególnych wymagań procesu nagrywania dźwięku. Np. małe zamknięte dekoracje wymagają ze względów akustycznych bardzo urozmaconej, pełnej załamań i zaułków linii dekoracji, która zarazem otwiera możliwości operowania światłem dla operatora obrazu.

Sprawą scenografa jest również rozmieszczenie na hali zdjęciowej kompletów dekoracji przy maksymalnym wykorzystaniu przestrzeni hali a równocześnie przy pełnym zachowaniu środków ostrożności na wypadek pożaru.

Zagadnieniem specjalnym w dziedzinie budowy dekoracji jest kwestia tzw. zdjęć kombinowanych. Buduje się więc np. mieszkanie Chopina, a za oknem ustawia się „zastawkę" z namalowanym w perspektywie widokiem na kościół Wizytek. Albo: w dekoracji przedstawiającej olbrzymią aulę istnieje konieczność pokazania sufitu. Zamiast nakrywać dekorację sufitem normalnych wymiarów zawiesza się przed aparatem maleńką makietę sufitu. Dwuwymiarowość widzenia kamery filmowej przy ścisłym zachowaniu proporcji i skrótów perspektywicznych stwarza możliwości ogromnych oszczędności zarówno materiałowych jak i na czasie realizacji filmu.

Oto, jak splatają się ze sobą nierozłącznie zagadnienia artystyczne i techniczne. Jedynym i najlepszym sprawdzianem słuszności zastosowania tych lub innych rozwiązań technicznych przy budowie dekoracji — jest zawsze ekran, czyli wrażenie, jakie wywiera sam film.

Należy jeszcze dodać: praca w filmie stanowi na każdym kroku przykład pracy zespołowej. Scenograf przy każdym projekcie pozostaje w ścisłym kontakcie z reżyserem i operatorem, uwzględnia wymagania oświetleniowe, dźwiękowe oraz możliwości techniczne atelier. Dopiero w ścisłej koordynacji pracy całego zespołu może w efekcie powstać pełnowartościowe tło plastyczne filmu.

Rozmowę przeprowadził
JERZY KADEN

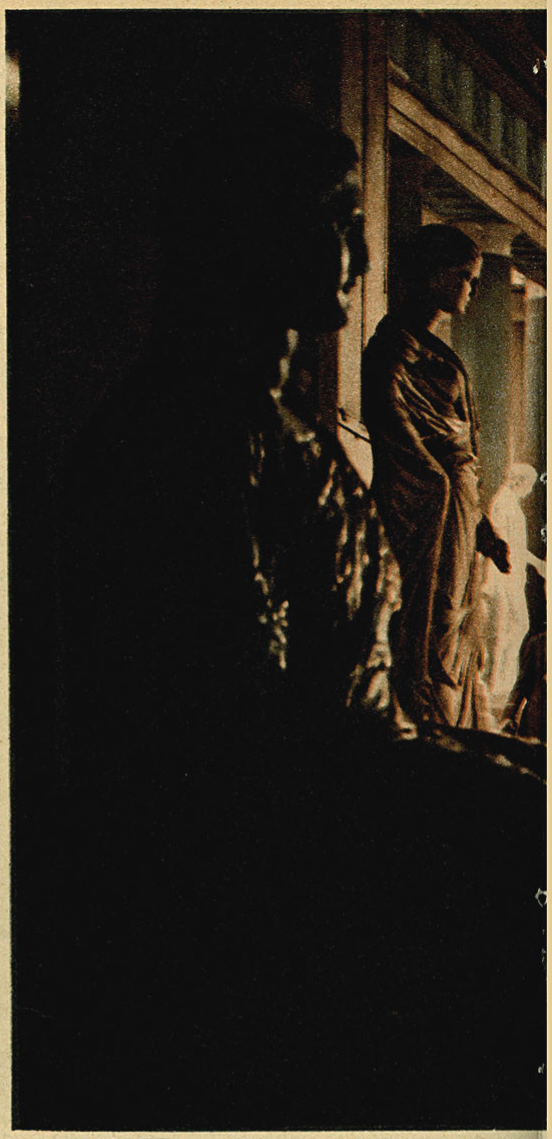
Inżynier Roman Mann (z prawej) wraz ze swym asystentem J. Skrzypińskim przy pracy nad projektami dekoracji do filmu OPOWIEŚĆ O MŁODYM CHOPINIE

Zanim wyrosną w atelier dekoracje w naturalnej wielkości, buduje się makietę, która służy do dokładnej analizy szczegółów zdjęciowych i realizatorskich. Na zdjęciu: dekorator inż. R. Mann, reż. A. Ford i operator J. Tuzar podczas dyskusji nad modelem wnętrza Teatrzu Narodowego

Od sztychu sprzed wieku do dekoracji filmowej

GABINET WZORÓW GIPSOWYCH W WARSZAWIE

1



1 Jedna ze scen filmu **Opowieść o młodym Chopinie** rozgrywa się na wystawie modeli gipsowych. Na zdjęciu: oryginalny sztych z pierwszej połowy XIX wieku przedstawiający gabinet wzorów gipsowych, jaki w rzeczywistości był otwarty w Warszawie w okresie życia F. Chopina

●

2 A oto wystawa modeli gipsowych taka, jaką ujrzy ją widz kinowy na ekranie. Oglądając wystawione eksponaty, Chopin, jeszcze jako uczeń Gł. Szkoły Muzycznej, w towarzystwie kolegów (grupka na lewo) spotyka się z Konstancją Gładkowską (w środku)

●

3 W oparciu o zachowane ryciny i opisy w gazetach ręka artysty-dekoratora kreśli pierwszy szkic mającej powstać w atelier scenerii (por. również szkic zamieszczony na str. 16)

●

4 Gdy szkice i modele są zatwierdzone wykonuje się rysunki robocze i plany techniczne, które posłużą warsztatom stolarskim i cechom atelier do wzniesienia zaprojektowanych dekoracji. Na rysunku obok: przekrój podłużny przez salę wystaw figur gipsowych oraz fragment ściany z drzwiami

●

5 Scenograf musi również uwzględnić możliwość wykorzystania tej samej dekoracji do ewentualnego nakręcania w niej scen innych. Sala kolumnowa z wystawą figur gipsowych po stosunkowo niewielkich przeróbkach może przedstawiać także wnętrze auli Szkoły Głównej Muzycznej

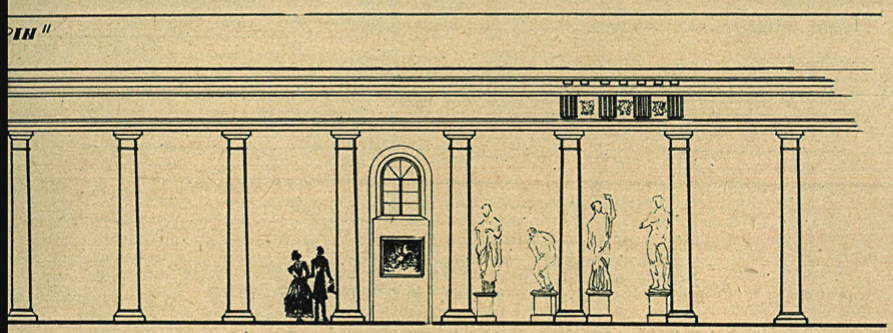
●

Zestawił ZEN

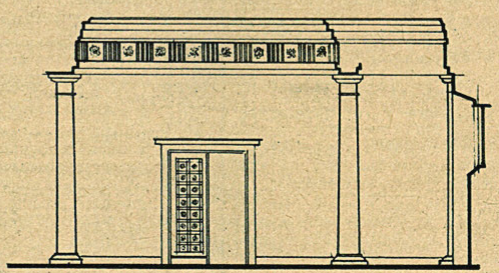
FM. „CH

3

2



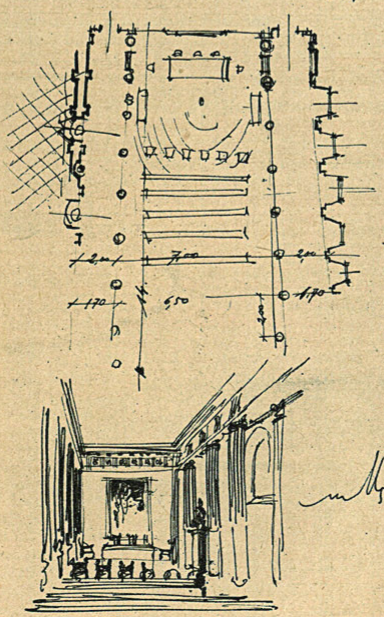
PRZEKRÓJ PRZEZ / SALE WYSTAW MODELI GIPSOWYCH / skala 1:50



4

FM. „CHOPIN"

/Aula Szkoły Głównej Muzyki/



5

HISTORIA JAKICH WIELE

OPOWIEDZIANA BEZ PRZEKONANIA

J. Adamova i G. Heverle jako Maria i Józef w filmie HISTORIA JAKICH WIELE

Jest rok 1933. Na świecie miliony ludzi bez pracy, głodnych i bez dachu nad głową. Ludzie przeżywają ciężkie dni. Oto historia ludzi z tych lat...".

Słowa te brzmią zapowiedzią dramatu. Oczekujemy obrazu malowanego nasyconymi barwami, mocnego w wyrazie, o kompozycji zwartej. Temat nie wymaga ornamentyki. *Historia jakich wiele* — to historia dwojga ludzi, którzy chcą żyć, kochać, pracować, ale którym kapitalistyczny ustrój niewolnictwa i pogardy dla człowieka odmawia prawa do pracy, do radości, do życia bez lęku przed głodem. Takich ludzkich historii Czechosłowacja i Polska przedwojenna znały tysiące. Znają je dziś Włochy i Francja i „bogate" Stany Zjednoczone — kraje, w których masy wyzyskiwane są przez garść kapitalistów. Przypomnijmy sobie włoski film *Złodzieje rowerów*, porównajmy angielski film Dmytryka *Za cenę życia*.

Jednak porównania kończą się na podobieństwie tematu. Tematem jest cierpienie człowieka spychanego w nędzę przez wrogi wszystkiemu, co ludzkie, ustrój. Cierpienie to jest wszędzie jednakowe, zawsze przejmujące, rodzące bunt i protest.

O ile jednak de Sica w *Złodziejach rowerów* i Dmytryk w *Za cenę życia* ograniczają się do wycinkowego choć realistycznego obrazu stosunków w ustroju kapitalistycznym, skazującym masy na nędzę i ucisk, i czynią to poprzez ukazanie dramatu typowych jednostek — to reżyser filmu *Historia jakich wiele*, E. F. Burian, uogólnia obraz i stara się go wzbogacić tematem walki mas o swe prawa.

Jednak mimo tych usiłowań film jest raczej deklaratywny, to znaczy stwierdza zgodnie z historyczną prawdą, iż masy ludowe na nędzę i ucisk musiały odpowiedzieć buntem, że wzrost świadomości społecznej był warunkiem czynnej walki o wyzwolenie. Jednak na tym Burian poprzestaje. Nie starcza mu środków do pokazania w jasnym, logicznym skrócie procesu społecznego, który przygotował zwycięstwo rewolucji. Skrót historyczny w filmie Buriana stał się przeskokiem. Przypomina felieton literacki, w którym dwa fragmenty rozdzielono gwiazdkami. Czytelnik jednak rozumie i uznaje sens takiego skrótu w gazecie, widz kinowy natomiast ma prawo zarzucić reżyserowi, że w ten sposób po prostu ułatwił sobie pracę.

Śledzimy oto tragiczne losy młodej dziewczyny Marii Klimovej i jej narzeczonego, Józefa Tomesza. Bezrobocie — ponure słowo, które już wyrzuciliśmy ze swego słownika — dźwięczy co dnia w uszach dwojga młodych ludzi, grozi tysiącom im podobnych. Nieludzki ustrój spycha setki i tysiące ludzi w nędzę, każe drżeć z lęku przed głodem. „Nie ma pracy!" — słyszy Maria w swej rozpaczliwej wędrówce. Jedyną radą, której może dziewczynie udzielić burżuazyjne społeczeństwo, to — iść na ulicę. „Nie ma pracy!" — słyszy Józef Tomesz, który przyłączył się do walki swej klasy o prawo do życia, o to, by bezrobotne kobiety nie musiały zabijać swych nieurodzonych jeszcze dzieci, o to, by mieszkania nędzarzy nie były towarem w rękach właścicieli, by każdy miał zapewnioną pracę i chleb.

Historia Marii i Józefa jest historią, jakich było bardzo wiele. I właśnie to jedno słowo staje się potrzebne. Musi znaleźć swój wyraz w filmie fakt, iż ta historia była historią powszechną, że jej treść stanowiły losy tysięcy ludzi — uciskanej, ale i walczącej klasy robotniczej.

W polskim opracowaniu filmu Buriana oryginalny tytuł *Chcemy żyć* ze zdumiewającą beztroską zmieniono na *Historia jakich wiele*. Gdzie? Wszak ani w dzisiejszej Czechosłowacji, ani w żadnym z krajów demokracji ludowej. Jeśli chciano przez to wyrazić prawdę, że los milionów jednostek zmieniła zasadniczo zwycięska rewolucja, iż historia setek tysięcy rodzin dzieli się na dwa etapy: okres nędzy i lęku w czasach kapitalizmu i okres spokoju i dobrobytu po zwycięstwie rewolucji socjalistycznej — to popełniono fałszujące rzeczywistość uproszczenie. Być może jednak przyczyna tkwi w samym filmie.

Reżyser Burian w pewnym miejscu swego filmu, niby publicysta w felietonie, postawił owe „trzy gwiazdki" — umowny znak, że opuszcza dla ekonomii miejsca szmat opisu czy długi wywód dobrze wszystkim znany. Uczynił to w chwili, gdy linia dramatycznego napięcia w filmie osiągnęła punkt szczytowy: zrozpaczona Maria usiłuje popełnić samobójstwo. Spotyka Józefa, przy którego boku znajduje chwilę wytchnienia. „Dokąd pójdziemy, Józefie?... Dokąd?" — pyta rozpaczliwie męża. W tym właśnie miejscu Burian, jakby zmęczony pracą nad filmem, sięga do publicystyki. Zamiast obrazów daje widzowi — napis: „Setki tysięcy takich, jak oni, łączyła wspólna nędza i wspólne nadzieje, a także wspólna walka. Ich walki, nędze i nadzieje tworzyły historię naszego kraju...".

Z okresu kryzysu, z roku 1933 jednym skokiem filmowej kamery przebywamy kilkanaście lat walki, okupacji, odbudowy kraju, budowy nowego, opartego na sprawiedliwości społecznej życia. „Patrz, Józefie! To są nasi!" — woła jakby ze zdumieniem Maria na widok robotniczego pochodu.

I my jesteśmy zdumieni. Skąd się tu wzięło tych dwoje? Gdzie oni byli? Co robili? „Niedola Józefa i Marii — czytamy znów napis — skończyła się. Zaczęło się dla nich nowe życie spełnionych nadziei i pracy wolnej od wyzysku". Widz obawia się, że był to dla nich hojny dar, nie zaś wywalczone ciężko zwycięstwo.

Film Buriana nie jest filmem udanym. Jego braków nie wyrównają wysiłki operatora Wacława Hanki, który dał dobre zdjęcia, ani zespołu aktorskiego z J. Adamovą (Maria) i G. Heverlem (Józef) na czele, którzy także robili, co mogli.

STANISŁAW GRZELECKI

FILM i NAUKA

Aparat filmowy stał się potężnym i skutecznym narzędziem poznawania tajemnic przyrody, upowszechniania wiedzy o świecie. Człowiek z kamerą filmową wkracza w dziedziny dotychczas całkowicie przed nim ukryte. Film stał się nauce nieodzowny, jak mikroskop czy teleskop. Technika filmowa pozwala dziś utrwalać na taśmie najbardziej skryte procesy życia, a następnie pokazywać je masom widzów.

„Rolę filmu w zakresie popularyzacji, propagandy wiedzy i nauki — pisze Aleksander Fiodorow — *trudno przecenić"* Obszerny artykuł Fiodorowa pt. *„Film w służbie nauki"* ukazał się w formie broszury wydanej przez Filmową Agencję Wydawniczą, jako kolejny tomik Biblioteczki Filmowej.*) Artykuł składa się z trzech części. Pierwsza z nich omawia film jako środek popularyzacji wiedzy, druga zajmuje się filmem jako środkiem badań naukowych, wreszcie trzecia poświęcona jest technice kinematografii naukowej.

Jakkolwiek materiał ujęty jest w formę publicystyczną i nie wyczerpuje zagadnienia, niemniej spełnia z powodzeniem rolę podstawowej i ścisłej informacji o tej dziedzinie kinematografii, która rozwija się coraz doskonalej w krajach demokracji ludowej, a szczególnie w Związku Radzieckim. Filmy oświatowe, popularyzujące zdobycze wiedzy o życiu i świecie, oddają nieocenione usługi zarówno uczącej się młodzieży, jak również szerokim masom widzów kinowych. Włączone do programów kinowych — uczą i trafiają bardziej do wyobraźni niż książka.

Odrębną dziedzinę stanowi film stosowany jako samodzielny środek badań naukowych. Wiele zjawisk i wiele procesów udało się zbadać uczonym jedynie dzięki zastosowaniu filmu. Odnosi się to zwłaszcza do tych procesów i zjawisk, które zachodzą bądź zbyt szybko, bądź zbyt wolno, ażeby można je było zbadać drogą bezpośrednich obserwacji — bądź też odbywają się w świecie drobnoustrojów.

Fiodorow, niestety, najmniej uwagi poświęca tej dziedzinie filmu. Jednak jego zwarty, przejrzysty wykład pozwala czytelnikowi łatwo zorientować się w istocie zagadnienia. Znacznie dokładniej omawia Fiodorow technikę kinematografii naukowej, operując — jak zresztą w całym artykule — przykładami z naukowych filmów radzieckich.

Chociaż broszurka nie wyczerpuje tematu (co zresztą nie było jej założeniem), daje jednak jasne pojęcie o tej dziedzinie kinematografii, której rola wzrasta dziś nieustannie.

Filmy naukowe i oświatowe są kosztowne i „nieopłacalne" z punktu widzenia kapitalistycznego. Dlatego prawdziwy ich rozwój mogły zapewnić jedynie te kraje, w których nauka stała się dobrem ludu, w których służy człowiekowi w jego nieustannym bogaceniu się wewnętrznym. Radzieckie filmy naukowe, jak również i niektóre polskie, zyskały już sobie w świecie rozgłos i należyte uznanie.

st. g.

*) Biblioteczka Filmowa Nr 2. *Aleksander Fiodorow — FILM W SŁUŻBIE NAUKI.* Warszawa, 1951 — Filmowa Agencja Wydawnicza, str. 31 i 1 nlb.

FILMOWA GAWĘDA O SAMOTNEJ WYPRAWIE

W czasie odgruzowywania jednego ze zburzonych domów warszawskich znaleziono m. in. negatywy zdjęć filmowych z utrwalonymi fragmentami przedwojennej wyprawy dr Stefana Jarosza na Wyspę Kościuszki. Materiałem zdjęciowym zainteresował się Film Polski. Przy współudziale autora tych zdjęć a zarazem uczestnika wyprawy, dr Jarosza, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych zmontowała średniometrażowy reportaż ukazujący polskiemu widzowi na nowo dzieje tej interesującej robinsonady, o której swego czasu było głośno na łamach prasy w kraju i za granicą.

14 lat temu podróżnik i przyrodnik Stefan Jarosz wyruszył na włóczęgę poprzez Stany Zjednoczone, Kanadę i Alaskę, by dotrzeć wreszcie do mało zbadanej wyspy na dalekiej północy, nazwanej imieniem T. Kościuszki.

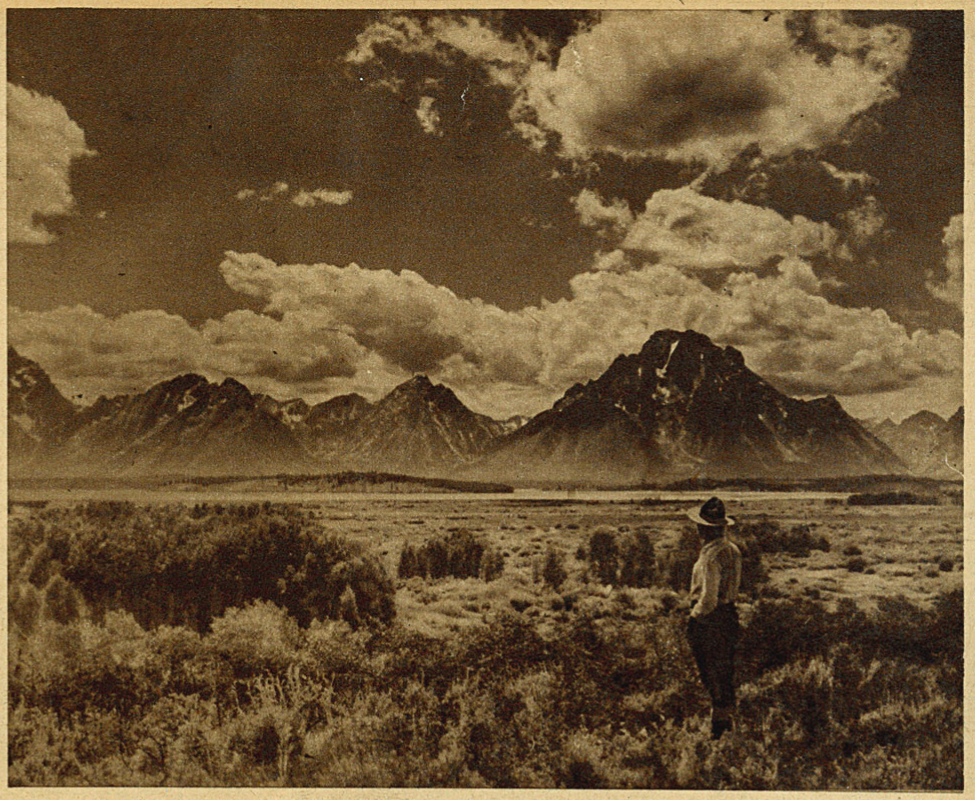
Przypadkowo do ręki trafia mu kamera filmowa. Będąc zamiłowanym fotografem, dr Jarosz decyduje się wziąć ją ze sobą choć nie ma wcale doświadczenia operatorskiego i jest mniej niż amatorem w tej dziedzinie. Próba jednak powiodła się. W wyniku kilkumiesięcznej włóczęgi i trwającego 61 dni pobytu na samej wyspie przywiózł do kraju nie tylko poczynione obserwacje naukowe, zbiory roślin, minerałów itd., a również parę tysięcy metrów naświetlonej taśmy filmowej.

Oglądając film *Wyprawa na Wyspę Kościuszki* na ekranie musimy stwierdzić, że w ręku Jarosza kamera filmowa stała się doskonałym notatnikiem reporterskim. Po uzupełnieniu zdjęć spikerką napisaną i wygłoszoną przez niego samego, utrzymaną w swobodnym, gawędziarskim stylu i okraszoną pogodnym dowcipem — całość, mimo wielu usterek technicznych zdjęć i częstych przeskoków w toku narracji, wypadła ciekawie.

Jarosz potrafił utrwalić na taśmie bowiem (i to w sposób zdradzający wrodzony talent operatorski) nie tylko obrazy imponującej przyrody — wodospady, lodowce i góry — a dostrzegał drobne nieraz szczegóły, lecz dobrze charakteryzujące otoczenie, tło i nastrój samej eskapady.

Minusem pracy autora jako filmowca jest może niedocenienie roli kamery filmowej jako dobrego narzędzia dokumentacji naukowej. Zdjęcia filmowe były tu traktowane marginesowo i raczej z punktu widzenia dziennikarskiego niż naukowego. Zmniejsza to oczywiście wagę dokumentalną filmu, który posiada za mocne akcenty egocentryczne. Przejawia się to głównie w unikaniu wprowadzania na zdjęcia innych postaci poza sobą, jakby w obawie, by nie naruszyć samotniczego charakteru „robinsonady". A chcielibyśmy ujrzeć na ekranie i przygodnych towarzyszy wyprawy, np. rybaka Denny'ego i innych, dzięki którym mogło być nakręconych wiele interesujących epizodów po bytu na wyspie (np. wspinaczka na szczyt Mt. Francis).

Ale to są zarzuty w rodzaju „dobrze by było gdyby...". Tym niemniej cieszy nas również jak i samego autora filmu fakt (przypominamy jego słowa kończące film), że może w ten sposób wysiłek polskiego badacza wydarcia tajemnic Wyspy Kościuszki stanie się znany szerszemu ogółowi, a tym samym daleka wyspa o polskim imieniu przybliżona zostanie naszemu społeczeństwu. **ZEN.**



Pierwsza część wyprawy prowadziła w poprzek USA. Na zdjęciu: dr Stefan Jarosz u podnóża Gór Skalistych

Z brzegów Alaski podróż na Wyspę Kościuszki trwała parę dni. Środkiem lokomocji była łódź rybacka

Strome brzegi wyspy utrudniają lądowanie. Nieraz wprost z łodzi należało rozpoczynać wspinaczkę

Rozpoczął się samotny pobyt na wyspie. Przyrządzaniu posiłku towarzyszy „kompan" wyprawy — pies Teddy.

Na Mt. Francis — najwyższym szczycie niezbadanej dotąd wyspy o polskiej nazwie — załopotała polska flaga

NIE MA „JĘZYKA WTAJEMNICZONYCH"

Dziwnie się napisało Ewie Iszer w recenzji z filmu **Pokój zdobędzie świat** („Nowa Kultura", nr. 15). Dziwnie i chyba niesłusznie. Bo oto tak: **Nie jestem sprawozdawcą filmowym, nie umiem używać języka wtajemniczonych. I uważam, że przy tym filmie jest to niepotrzebne.**

Może wyrządzam krzywdę autorce interpretacją rozszerzającą, ale wydaje mi się, że poruszyła i paroma słowami rozstrzygnęła (niewłaściwie!) kwestię dużej doniosłości. Skróty myślowe, właśnie dla ich lapidarności, bywają czasem donioślejsze od sążnistych artykułów.

Z cytaty tej wynika: 1) sprawozdawcy filmowi (nazwijmy ich lepiej krytykami) używają jakowegoś elitarnego „języka wtajemniczonych", 2) można jednak pisać o filmie i innym językiem, ale na to nie zdobędzie się zapewne „sprawozdawca filmowy", 3) są ważkie tematy społeczne (film Ivensa i Szelubskiego), przy których ten język sprawozdawców filmowych jest wręcz niepotrzebny.

Gdyby te słowa były napisane np. po francusku i przeznaczone dla Francuzów, uważałbym je za słuszne. Byłyby wówczas zwrócone do osobliwego pokroju krytyków, dyskutujących na łamach pism o tym, jak „wchodzą na plan" postacie w filmach Renoira; albo o tym, jakie jest imażynistyczne znaczenie sufitów w **Obywatelu Kane.**

Zapewne, wiele można (i słusznie) zarzucić polskiej krytyce filmowej, ale chyba nie to, że przemawia ona do wtajemniczonych jakimś wtajemniczonym językiem. Można jej natomiast zarzucić, że posiada za szczupłe kadry; jak można w ogóle zarzucić licznym krytykom sztuki, że dziedziną twórczości filmowej prawie się nie interesują. Będą to zarzuty słuszne.

Ale sugerowanie, że aby siać się krytykiem filmowym trzeba władać specjalnym językiem na pewno temu działowi krytyki adeptów nie przysporzy.

J. Płażewski

TRZY PO TRZY O DIALOGU

Recenzent kieleckiego „Słowa Ludu", pisząc o filmie M. Romma „Tajna misja" czyni pod koniec słuszne i wnikliwe spostrzeżenie, że w filmie tym *jest mniej, niż w innych filmach tego rodzaju (np. „Spotkanie nad Łabą") takich partii, w których obraz i jego specyficzny język mają przewagę nad dialogiem.* Dowodzi to, że krytycy prowincjonalni wyczuleni są na też same zagadnienia, co i krytycy stołeczni, bowiem niedawno odbyła się w Warszawie duża dyskusja publicystów filmowych o roli dialogu.

Zagadnienie jest ciekawe. Nadmierne „rozgadanie" filmu bywa często wynikiem niedość starannej adaptacji ekranowej sztuki scenicznej, w której — jak wiadomo — dialog gra inną, znaczniejszą rolę. Może być też wynikiem przeładowania scenariusza mnogością różnych problemów.

Ale z drugiej strony jest także faktem, że publicystyczne filmy radzieckie (typu właśnie „Tajnej misji") poruszają problemy tak złożone i głębokie, że stosunkowo dużo musi być w nich wypowiedziane słowem, dialogiem.

Nie zwalnia to oczywiście scenarzystów od troski o krańcową oszczędność w operowaniu słowem, które jest bezsprzecznie mniej filmowym elementem, niż obraz. (j)

ZA MAŁO MAJĄ KABOTYNÓW

Jeden z producentów hollywoodzkich zaproponował Mac Arthurowi, mordercy kobiet i dzieci koreańskich, jednemu z największych prowokatorów wojennych — by za cenę 3.000 dolarów tygodniowo odegrał rolę szlachetnego generała w specjalnie przygotowanym filmie. Czyżby producenci hollywoodzcy mieli za mało kabotynów na tę rolę? (ea)

Kłopoty pani Williams

W czasie, gdy Komisja do badania działalności antyamerykańskiej kontynuuje inkwizytorskie represje wobec postępowych aktorów i scenarzystów Hollywoodu, a usłużni fabrykanci skwapliwie wyrzucają przesłuchiwanych na bruk, żona producenta Williamsa ma, inne kłopoty. Chodzi o ulubionego pieska Jimmy, dla którego sumptem 22.000 dolarów wybudowała

specjalny „Dog House" (psi dom), wyposażony w osobny basen. Piesek się nudzi, trzeba mu więc dotrzymywać towarzystwa...

KTO CZYM IMPONUJE

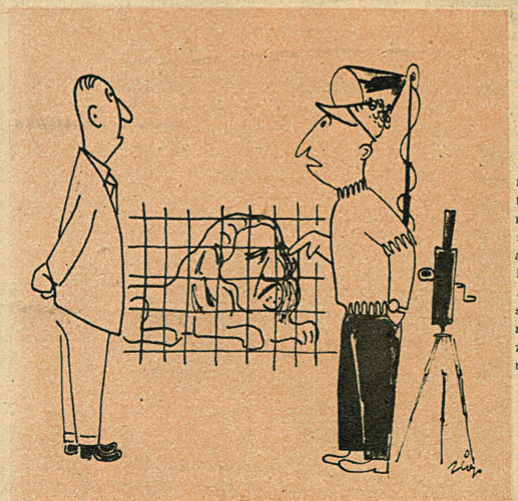
„Dziś i Jutro" zamieszcza w n-rze 17 interesującą recenzję z *Wielkiej łuny* pióra Leszcza, w której autor stawia m. in. oryginalną tezę, że film ten, zrealizowany w 1938, można uważać za pierwszego przedstawiciela gatunku fabularno-artystycznego, do którego należą *Trzeci szturm* i *Upadek Berlina*. Z tym można by dyskutować. Natomiast bezspornymi wydają się takie spostrzeżenia autora, które przytaczamy w autentycznym wycinku:

Film ten jest także lekcją dla każdego scenarzysty i reżysera.

Teksty polskie filmu zostały opracowane wyjątkowo niechlujnie i źle. Program „imponuje" fatalną korektą.

LESZCZ

Nie tylko program.



Reżyser do aktora: — „Scenę, w której pana pożre lew, przełożymy na ostatni dzień zdjęć..."

rys. ZIAR

COŚ DLA UCHA

Jeśli nas pamięć nie myli, do niektórych polskich filmów napisano wcale przyjemne piosenki, które miały wszelkie zadatki, by stać się masowymi.

Siostry Do-Re-Mi śpiewały ładnie o Warszawie w filmie „Skarb", łatwo wpadały w ucho junackie piosenki i marsze z „Pierwszego startu". Niejednemu widzowi po dziś dzień snują się po głowie fragmenty melodii. Nierzadko chciałby się ich nauczyć, poznać słowa, umieć je zagrać, zaśpiewać. Czasami zachodzi taki widz do sklepu z nutami i pyta, czy nie ma tych nut. Uprzejma sprzedawczyni z „Domu Książki" odpowiada, że nie ma.

W Związku Radzieckim piosenki filmowe mają bardzo długie życie, nieraz już się nawet nie pamięta, że dźwięczący na cały świat radiowy sygnał rozgłośni moskiewskiej to refren piosenki z filmu „Cyrk", tak dalece masową stała się piękna melodia do słów „Sziroka strana maja radnaja".

A u nas co? Czyżby piosenka dlatego była mniej godna wydania, że została uprzednio spopularyzowana w filmie? Sądzimy że właśnie na odwrót. (pl.)

NIE MOŻNA ICH JUŻ ODDZIELIĆ

Osoba wybitnego aktora radzieckiego Mikołaja Czerkasowa, który był jednym z członków delegacji radzieckiej na Festiwalu w Cannes, i związane z nią wspomnienia z filmu *Musorgski* są przyczyną ciągłych utrapień dziennikarzy. Obecnie wpada nam w ręce wycinek z niemieckiego pisma „Der Neue Film", które reprodukowało fotografię trzech członków delegacji radzieckiej w Cannes, podpisując pod nią kolejno min. Siemionowa, reż. Pudowkina i

...AKTORA FILMOWEGO MIKOŁAJA STASOWA.

Wysłannikowi niemieckiego pisma pomieszał się zfany aktor z pokazanym w *Musorgskim* krytykiem rosyjskim Włodzimierzem Stasowem. Widać aktor tak zespolił się z odtwarzaną przez siebie postacią, że nie można ich teraz oddzielić.

W każdym razie podpis w „Der Neue Film" radzimy uzupełnić:

...AKTORA FILMOWEGO MIKOŁAJA STASOWA W ROLI KRYTYKA WŁODZIMIERZA CZERKASOWA.

Gwoli t.zw. ścisłości. (jp)

Eksperymenty z ekskrementami

Jak wiadomo, pierwszą nagrodę w Cannes **„dla równowagi"** podzielono między postępowy* film włoski **Cud w Mediolanie** i szwedzki **Panna Julia.**

Warto zapoznać się z próbką zalet tego szwedzkiego „arcydzieła".

Młody chłopiec, syn robotnika rolnego, jest zakochany w córeczce pałacowego magnata. Przekradając się do niej, wpada przypadkiem w dół kloaczny i zjawia się w pałacu, umazany od stóp do głowy ekskrementami. Dziewczyna podnosi krzyk, zatykając sobie nosek arystokratyczną rączką.

Na oczach panienki chłopiec zostaje obity do krwi przez usłużnych lokajów.

Podobno publiczność biła brawo bezpośrednio po tej scenie.

Rzecz gustu — oczywiście.

Starożytni Rzymianie mawiali: **„pecunia non olet".** Jury widocznie uważało, że pewien rodzaj kinematografii również nie cuchnie. Byleby przywrócił **„równowagę".** (tkw)

CO OMIJAŁO PŁOCK?

Ze „Skrzynki redakcyjnej" „Życia Mazowieckiego" (nr. 102) wyjmujemy interesującą korespondencję ob. J. H., mieszkańca Płocka, który poruszył temat interesujący z pewnością nie tylko płoczczan.

Od początku marca — pisze ob. J. H. — **uległ zmianie system wyświetlania filmów w kinie „Przedwiośnie". Dotychczasowy tygodniowy okres wyświetlania jednego filmu został zastąpiony dwukrotną zmianą filmu w ciągu tygodnia. Inowacja ta została z radością przyjęta przez płockich kinomanów... Przeciętnie na ekrany polskie wchodzi rocznie ok. 100 nowych filmów, prawie połowa tych filmów omijała dotąd płocki ekran, gdy okres wyświetlania jednego filmu trwał tydzień.**

Korespondent użala się następnie, że choć Płock ogląda teraz dwa filmy w tygodniu, to jednak jeden z nich jest zazwyczaj wznowieniem i po staremu połowa wyświetlanych w Polsce filmów nie jest płoczczanom dostępna.

Nie wątpimy, że stosunki w Płocku ulegną zmianie, ale interesuje nas co innego. Istotnie, rocznie pojawia się na naszych ekranach ok. 100 filmów. Wniosek stąd, że jeśli w danej miejscowości jest tylko jedno kino, musi ono zmieniać program przeciętnie dwa razy w tygodniu. Inaczej pewna ilość filmów zawsze będzie tę miejscowość omijać, a po temu nie ma przecież żadnych racji. Być może, nie tylko w Płocku podobne kwestie repertuarowe nadają się jeszcze do przedyskutowania. (jp)

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

FESTIWAL ROBOTNICZY W PRADZE

W związku z VI Międzynarodowym Festiwalem Filmowym w Karlovych Varach kinematografia czechosłowacka, jak co roku, przygotowuje po zakończeniu tej imprezy filmowe festiwale robotnicze, które w tym roku będą zorganizowane we wszystkich okręgach Republiki Czechosłowackiej. Nowością będzie zorganizowanie festiwalu robotniczego po raz pierwszy w Pradze. (lr)

LIU-HU-LEN nowy chiński film

W czasie Festiwalu Chińskich Filmów zorganizowanego w Chinach w maju br. wyjątkowy sukces zdobył pełnometrażowy film fabularny **Liu-Hu-len.** Jest to imię młodej dziewczyny, bohaterki chińskiej rewolucji. Liu-Hu-len była córką ubogiego rolnika z prowincji Szen-Lsi, okrutnie prześladowanego przez bogatego obszarnika. Liu-Hu-len wstąpiła do szeregów armii ludowej, walczyła z Japończykami i kuomintangowcami. Wzięta przez tych ostatnich do niewoli, zginęła śmiercią bohaterską. Film ukazuje, że Liu-Hu-len była tylko jedną z wielu młodych Chinek, które walczyły w szeregach rewolucji.

GOGOL ADAPTOWANY WE WŁOSZECH

Reżyser włoski Paolo Molfa nakręcić ma w tym roku zaadaptowane dla ekranu opowiadanie Mikołaja Gogola P ł a s z c z. Opowiadanie to było już sfilmowane w Związku Radzieckim (przez Kozincewa w 1925 r.). (jp)

Scena z czeskiego filmu KOZIE MLEKO rez. O. Jariabka

CZAROWNICE

Taki tytuł będzie nosił nowy film produkcji DEFY — do którego scenariusz przygotował znany pisarz i satyryk Kurt Barthel (pseudonim Kuba). Będzie to film z okresu średniowiecza, w którym wiernie oddana zostanie atmosfera ponurych przesądów i zabobonów. (ea)

KŁOPOTY CHAPLINA

Minęło już ponad pół roku od chwili, kiedy Charlie Chaplin skończył scenariusz do nowego filmu *Limelight* (światła sceny).

Najpierw Chaplin postanowił, iż nie będzie grał w tym filmie a tylko zajmie się reżyserią. Ale w miarę pisania scenariusza postać głównego bohatera — nieszczęśliwego klowna — tak zaciekawiła Chaplina, tak nim owładnęła, iż obecnie wydaje mu się nie do pomyślenia, by grał go ktoś inny a nie on sam. Poszukuje on obecnie odpowiedniej aktorki do roli młodej tancerki. Na razie, mimo wielu zgłoszeń i propozycji, rola ta nie została jeszcze obsadzona.

Początkowo Chaplin zamierzał zrealizować swój nowy film w Londynie, gdyż tam rozgrywa się akcja. Jednak wobec trudności paszportowych, na jakie napotyka ze strony władz amerykańskich, postanowił on zrezygnować z wyjazdu do Europy i zrealizować film w Hollywood. Obecnie wszystko zależy od szybkiego znalezienia odpowiedniej aktorki do roli głównej bohaterki tego filmu. *(ea)*

NOWY FILM ANGIELSKI

Nowy film angielski **Magiczne pudło** (The Magic Box) — realizowany przez John Boulting'a, jest filmem o życiu jednego z pionierów kinematografii Anglii — Williama Friese Greena.

Wobec tego, że film ten poświęcony jest historii filmu W. Brytanii, wielu wybitnych aktorów zgodziło się w nim grać, a nawet statystować. M. in. w filmie tym wystąpią: znakomity aktor Laurence Olivier, Douglas Fairbanks junior i Valerie Hobson. Rolę Williama Friese Greena powierzono Robertowi Donatowi. (ea)

ZŁODZIEJE ROWERÓW nagrodzeni w Japonii

Mimo powodzi filmów hollywoodzkich oraz filmów tzw. wspólnej produkcji japońsko-amerykańskiej, o czym pisaliśmy niedawno, krytyka filmowa japońska odznaczyła swą coroczną nagrodą za najlepszy film sezonu dzieło de Sica i Zavattiniego: ZŁODZIEJE ROWERÓW. W uzasadnieniu decyzji mówi się o wielkiej prawdzie życiowej filmu, który „odważnie ujmuje się za ludźmi skrzywdzonymi". (jp)

W WIELKIEJ BRYTANII BEZ ZMIAN

Przed paroma tygodniami grupa wybitnych angielskich artystów i przedstawicieli związku zawodowego pracowników filmu, z Laurencem Olivierem na czele, zwróciła się do parlamentu z żądaniem, aby natychmiast zostały powzięte odpowiednie kroki celem obrony brytyjskiego przemysłu filmowego, któremu coraz bardziej zagraża produkcja hollywoodzka. Delegacja otrzymała wiele uroczystych przyrzeczeń i zapewnień — ale na ekranach angielskich panuje nadal niepodzielnie amerykańska szmira. (ea)

Radziecka Turkmenia

Na ekrany radzieckich kin wszedł nowy pełnometrażowy kolorowy film dokumentalny **Radziecka Turkmenia,** zrealizowany przez Centralną Wytwórnię Filmów Dokumentalnych w Moskwie, według scenariusza B. Kerbabajewa i R. Karmena. Reżyserował film R. Karmen, który skonstruował film jako opowiadanie o ekonomicznym i kulturalnym rozkwicie Radzieckiej Turkmenii, o jej bogactwach naturalnych, o tym, jak lud turkmeński pod przewodnictwem partii bolszewickiej przeistoczył swoją ojczyznę z zacofanego, feudalnego kraju w kwitnącą socjalistyczną republikę. (lr)

WEZWANIE

W związku z niedawnym Międzynarodowym Festiwalem Filmowym w Cannes i z akcją zbierania podpisów pod apelem Światowej Rady Pokoju, która przybiera wciąż na sile we Francji, francuski Komitet Filmowy Obrońców Pokoju zwrócił się z wezwaniem do filmowców całego świata — by swą działalność poświęcili służbie pokoju.

Komitet wzywa do utworzenia filmowych komitetów pokoju we wszystkich krajach i proponuje zwołanie międzynarodowego zjazdu filmowców stojących na straży pokoju. Spotkanie takie zacieśni stosunki kulturalne pomiędzy państwami, a tym samym przyczyni się do lepszego porozumienia narodów. Ponadto komitet wzywa do realizowania filmów odpowiadających pokojowym dążeniom prostych ludzi, łaknących szczęścia i wolności. (ea)

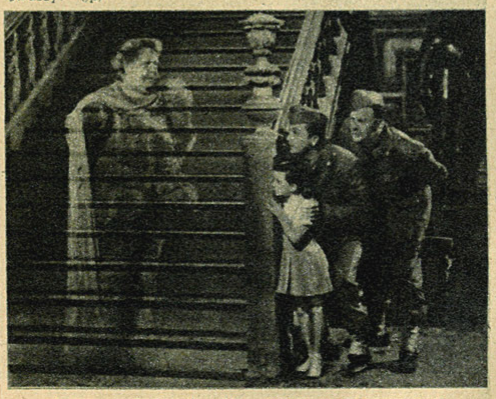
Reżyser EDWARDA I KAROLINY Becker i autorka scenariusza Anette Wadement w rozmowie z Vittorio de Sica.

NAD CZYM PRACUJĄ W MIŃSKU?

Mniej znana publiczności polskiej wytwórnia radziecka Białorusfilm *w Mińsku przygotowuje nowy film fabularny* Młodość *w reżyserii białoruskiego realizatora W. Korsz-Sublina. W planach produkcyjnych na 1952 r. znajduje się film biograficzny o wielkim poecie białoruskim, Janko Kupale, oraz sensacyjny film młodzieżowy* Notes partyzanta. *(jp)*

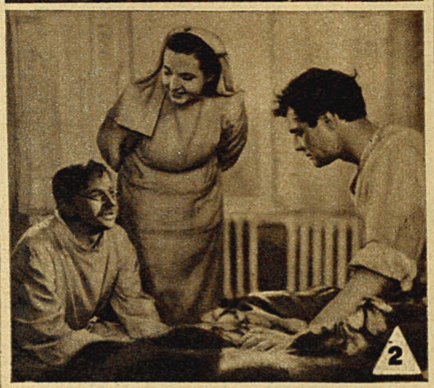
OSCAR WILDE NA EKRANIE

Opowiadanie Oscara Wilde'a **Duch z Canterville** (Canterville Ghost) posłużyło francuskiemu reżyserowi Jules Dassinowi do zrealizowania filmu o tym samym tytule, którego akcja przeniesiona została we współczesność. Opowiada on o przygodach dwóch amerykańskich kaprali, zakwaterowanych w 1943 r. w starym angielskim zamku, w którym straszy. (jp)



Scena z „duchem" z filmu DUCH Z CANTERVILLE

Na naszej taśmie



PO POWROCIE Z KINA

U NAS U NICH

rys. L. Brokowska

Drodzy Czytelnicy!

Wielokrotnie zabieraliście już głos na temat stosunku literatury do filmu i w listach Waszych pisaliście o filmach opierających się na wybitnych dziełach literackich. Lubię, gdy wypowiedzi Wasze wywołują dyskusję, gdy zdania Wasze różnią się między sobą, gdy polemizujecie, upierając się przy swoim zdaniu, a nawet gdy się sprzeczacie na łamach naszego tygodnika, bo wszelka dyskusja, polemika, wymiana zdań świadczą o tym, że listy Wasze — żyją.

DWIE BASIE—DWA ZDANIA

BASIA Z. z Jeleniej Góry nawiązuje do głosu Czytelnika B. C. z Małkini, który (w 7/116 nr FILMU) pisał o wzajemnym oddziaływaniu na siebie utworów literackich i filmu i o tym, że oglądając film, opierający się na znanej powieści, z większym zainteresowaniem i z większą korzyścią powraca później do znanego dzieła literackiego. Obejrzany film zbliża go do problemu powieści i do jej bohaterów.

Basia nie zgadza się z tym zdaniem. *„Nie lubię filmów stworzonych według książek* — pisze — *nawet najlepszy film oparty na dziele literackim rozczarowuje mnie... Już wkrótce po obejrzeniu filmu zapominam o bohaterze odtwarzającym główną rolę, zostają mi w pamięci jedynie obrazy zasugerowane przez pisarza, a dopełnione przez moją wyobraźnię. Zapominam, jak wyglądali aktorzy występujący w filmie, a pozostają mi w pamięci postacie książkowe"*.

Jakże to, mila Basiu? Czy to ta sama BARBARA z Jeleniej Góry pisała do nas obszernie (w nr. 8/117) na temat wagi filmów historycznych, o tym, jak bliski staje się bohater historycznego filmu, jak ożywa z martwych kart historii, jak bardzo film historyczny sugeruje i pomaga w nauce historii? Czy wartościowy film oparty na wybitnym dziele literackim nie spełnia tej samej roli? Na to pytanie odpowie Pani druga BASIA Z. z Mysłowic:

„Byłam na trzech filmach radzieckich obrazujących życie Maksyma Gorkiego: Dzieciństwo. Wśród ludzi, Moje uniwersytety — pisze. — *Dwa lata upłynęły odkąd widziałam te filmy. Utkwiły mi tak mocno w pamięci, że wciąż bliskie mi są przeżycia młodego Maksyma. Kiedy w szkole przerabiamy twórczość Gorkiego, inaczej mi idzie nauka, inaczej podchodzę do tematu. Film pomógł mi w nauce, zbliżył mnie do Gorkiego. Na tym przykładzie widać, jak ważną rzeczą jest wierna przeróbka książki na film. O ileż łatwiej było mi napisać i wygłosić referat na temat* Opowieści o prawdziwym człowieku, *po tym, jak miałam możność zobaczyć tego bohatera na ekranie, po tym, jak pełzałam razem z nim po lesie, przejmowałam się jego cierpieniami, jego pobytem w szpitalu — po prostu przeżywałam razem z nim wszystko to, co on przeżywał. Przerabiając i fałszując film oparty o dzieło literackie, wyrządza się widzom wielką krzywdę* — kończy swoją wypowiedź nasza korespondentka.

Która Basia ma rację? I czy list BASI Z MYSŁOWIC nie jest odpowiedzią na korespondencję BASI Z JELENIEJ GÓRY?

BIEDNA GŁOWA RYZYKOWNEJ „MALI"

Otrzymaliśmy niedawno list z zapytaniem: *„Dlaczego dzisiejszy FILM nie jest taki jak przedwojenne KINO?"* Czytelniczka „MALA" z Warszawy pisze dalej w swoim liście: *„Głowę daję, że nikt nie kompletuje ostatnich roczników FILMU, przecież nic w nich nie ma ciekawego"*.

Bardzo lekkomyślna jest „MALA" z Warszawy, gdyż stos listów przychodzących do administracji i do Klapsa w sprawie prenumeraty i roczników, jak również żywe zainteresowanie naszym tygodnikiem powinno sprawić, że autorka listu chodziłaby odtąd bez głowy.

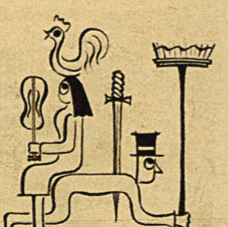
Wielokrotnie omawialiśmy, na czym polega różnica pomiędzy przedwojennym *Kinem*, a obecnym *Filmem*. Pismo nasze jest przystosowane do obecnego życia, do zagadnień z nim związanych. Jest to przede wszystkim pismo dla naszych czytelników. *Film* jest taki, jaki pragną mieć jego odbiorcy, odpowiada na ich zapytania, liczy się z ich żądaniami, zaspokaja ich zainteresowania bieżącymi wydarzeniami filmowymi.

Może więc nasi czytelnicy odpowiedzą „MALI" na *Naszej Taśmie*, jaką widzą różnicę i dlaczego inny jest dzisiaj FILM od przedwojennego KINA.

ZBRODNIA I OBŁĘD DLA KASOWEGO ZYSKU

„WIERNY CZYTELNIK" z Łodzi pisze *„...Pamiętam, że dawniej, kiedy byłem jeszcze małym pętakiem, lubiłem chodzić na filmy sensacyjne i kryminalne. Filmy bez zbrodni, awantury lub jakiejś dzikiej przygody to była dla mnie nuda i stracony czas. Dziś zrozumiałem, że wszystkie te filmy nie mają nic wspólnego z prawdziwą sztuką. Dziś jako pierwszoroczny student rozumiem znaczenie wychowawczej roli filmu. Filmy radzieckie i krajów demokracji ludowej kierują myśli widza na zupełnie inne tory. Związane z naszym obecnym życiem i jego problemami kształcą nas i ukazują nowe horyzonty. Nie zapomnę nigdy takich filmów jak* Spotkanie nad Łabą. Opowieść o prawdziwym człowieku, *pogodnej komedii* Pieśń tajgi *albo naszego* Pierwszego startu, *podczas gdy wszystkie te gangsterskie przygody zupełnie wyleciały mi już z pamięci, pozostawiły jedynie sporo niesmaku. Czytałem o modnych ostatnio na Zachodzie filmach o wariatach i obłędzie. Zupełnie nie rozumiem, po co je wyświetlają i dlaczego ludzie chodzą je oglądać"*.

Moda filmów obracających się dokoła motywu obłędu przyszła ze Stanów Zjednoczonych. Na ekranach amerykańskich i zachodnio - europejskich wyświetlane są często obrazy, których bohaterowie są obłąkani i w ciągu akcji filmu



leczeni psychoanalizą lub wstrząsami elektrycznymi. Filmy te pod maską pseudo-naukowości mają na celu dostarczać widzom „mocnych" wrażeń. Chodzi tu oczywiście przede wszystkim o zysk kasowy, gdyż sensacja jest zawsze popłatna. Zrzeszenie Międzynarodowej Kinematografii Naukowej zaniepokoiło się groźnym zjawiskiem tych niebezpiecznych filmów, które mają na celu niezdrową sensację podobnie jak obrazy kryminalne czy gangsterskie. Postępowe pisma Zachodu pisały artykuły zwalczające ten rodzaj filmów.

SPRAWA DUBBINGU WCIĄŻ JESZCZE AKTUALNA

Na temat dubbingów wypowiedzieli się ostatnio: ST. JAN z Lublina, WANDA P. H. z Czechowic. BARBARA M. H. z Bielska, R. STANISZEWSKI ze Żnina.

Autorzy listów przyznają wszyscy, że dubbing potrzebny jest w filmach o charakterze publicystycznym, zawierających liczne dialogi. Na przykładzie dubbingu filmu NRD *Rady bogów*, który wszyscy dość ostro krytykują, ukazują niebezpieczeństwo nieudanego dubbingu, który wyrządza krzywdę filmowi i widzowi i mija się z celem. Dubbing *Upadku Berlina*, według zdania paru naszych czytelników, również zaszkodził artystycznej stronie filmu, pozbawiając widza słuchania pięknej mowy rosyjskiej w wykonaniu wybitnych artystów radzieckich.

Pochlebnie ocenia dubbing *Spisku bankrutów* Czytelnik ST. J. *„Dubbing ten spełnił w tym wypadku swoje zadanie, widz polski ma możność poznać interesujący film publicystyczny w rodzimym języku, nie odrywając się w celu odczytywania napisów od akcji i oglądania obrazów"*.

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

„PASŁĘCZANKI" — Interweniowaliśmy w Waszej sprawie. Niestety, nie jest przewidziane w Planie Sześcioletnim stałe kino w Waszym mieście.

„NINA Z PRUSZKOWA" — Okręgowy Zarząd Kin czyni starania o uzyskanie większej sali w Pruszkowie.

HENRYK ZARZDECKI z Torunia — Nowe kino w Toruniu przybędzie dopiero po roku 1955.

PRACOWNIK PSS w Kętach i R. WACHOWICZ z Nakła — Począwszy od festiwalu filmów czechosłowackich wprowadzone zostaną stałe bilety miesięczne do kin.

Listy związane z repertuarem filmowym przekazujemy Centrali Wynajmu Filmów.

UWAGA: Aby nie było nieporozumień wyjaśniamy, że w n-rze 19/128 w dziale NA NASZEJ TAŚMIE przy wypowiedzi Czerkasowa o roli aktora filmowego na przykładzie filmu *Piotr Wielki*, zamieściliśmy zdjęcie z tego filmu, przedstawiające aktora radzieckiego Simonowa w roli cara Piotra I.

Na tym kończę

ZDJĘCIA KRAJOWE: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Łodzi, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych (Polska Kronika Filmowa) w Warszawie, C.A.F. (S. Dąbrowiecki, W. Kondracki), Kino, dr St. Jarosz, J. Czekajewski oraz W Nagy.

FILM
TYGODNIK

REDAGUJE

ZESPÓŁ

Jak spodziewaliśmy się. Czytelnicy zasypali nas odpowiedziami nadesłanymi na konkurs. Świadczy to o ogromnym zainteresowaniu, jakie on wzbudził, pomimo, iż zgodnie z naszą zapowiedzią i licznymi prośbami Czytelników, nie był łatwy. Wymagał nie tylko dobrej pamięci i śledzenia wydarzeń filmowych (np. Nagroda Pokoju przyznana W. Jakubowskiej), ale również dużego wyrobienia filmowego w dostrzeganiu nie zawsze pierwszoplanowych rekwizytów (jak np. rower z filmu SKARB, pierścionki z filmu ULICA GRANICZNA) i w niektórych wypadkach zdolności syntetycznego ujmowania myśli przewodniej filmu (np. MILIARD — obrońców pokoju, MASKA I TRYB — symbol teatru i fabryki). Niektóre zestawienia szczegółów filmowych sprawiły wiele kłopotów Czytelnikom. I tak na przykład: spotykanego często w naszych filmach aktora J. Duszyńskiego wiązali z filmem SKARB. Po prostu nie dostrzegli, że rekwizyty z WARSZAWSKIEJ PREMIERY (kapelusz i wąsy) doskonale również do niego pasują. Tym łatwiej było się pomylić, że znaczek pocztowy z nutami DO-RE-MI (znane trio sióstr DO-RE-MI występujące w filmie SKARB) Czytelnicy nie znający nut umieszczali na kartce filmu muzycznego WARSZAWSKA PREMIERA. Prawidłowym rozwiązaniem jest oczywiście umieszczenie znaczka DO-RE-MI w SKARBIE, a J. Duszyńskiego w WARSZAWSKIEJ PREMIERZE. Biorąc jednak pod uwagę trudności postanowiliśmy uznać II wariant rozwiązania za dostateczny i, poza trzema pierwszymi nagrodami, dopuścić je do udziału w losowaniu nagród.

Wyniki losowania podamy w n-rze 23.

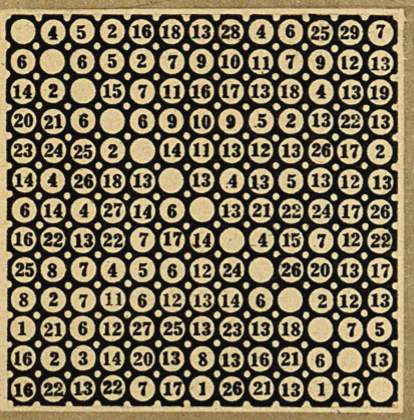
1. Reż. M. LEONARD
tyt. filmu SKARB
znaczki: DO-RE-MI i L. SEMPOLIŃSKI
nalepka: ROWER
2. Reż. E. CĘKALSKI
tyt. filmu DWIE BRYGADY
znaczki: STOPER i K. OPALIŃSKI
nalepka: MASKA I TRYB (symbol teatru i fabryki)
3. Reż. J. RYBKOWSKI
tyt. filmu WARSZAWSKA PREMIERA
znaczki: N. ANDRYCZ i J. DUSZYŃSKI
nalepka: KAPELUSZ I WĄSY (Wł. Wolskiego)
4. Reż. J. ZARZYCKI
tyt. filmu MIASTO NIEUJARZMIONE
znaczki: J. KURNAKOWICZ i PIES
nalepka: ZABAWKA DZIECINNA (BĄK)
5. Reż. A. FORD
tyt. filmu ULICA GRANICZNA
znaczki: A. FORD i T. FIJEWSKI
nalepka: PIERŚCIONKI (z katarynki)
6. Reż. J. IVENS i J. SZELUBSKI
tyt. filmu POKÓJ ZDOBĘDZIE ŚWIAT
znaczki: A. FADIEJEW i GOŁĄBEK POKOJU
nalepka: MILIARD (obrońców pokoju)
7. Reż. W. JAKUBOWSKA
tyt. filmu OSTATNI ETAP
znaczki: A. JANOWSKA i ZNACZEK (symbolizujący obozy koncentracyjne)
nalepka: NAGRODA POKOJU (stempel pocztowy)
8. Scen. L. STARSKI
tyt. filmu PIERWSZY START
znaczki: J. PIETRASZKIEWICZ — SCYZORYK I JABŁKO
nalepka: SZYBOWIEC (wycięty z fartucha)

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: MOSFILM, LENFILM (ZSRR), Ceskoslovensky Statni Film (Czechosłowacja), DEFA (Niemiecka Republika Demokratyczna), L'Ecran Francais, Cine-revue (Francja), A. J. Rank (Anglia).

REDAKCJA: Warszawa, ul. Pulawska 61, tel. 4-37-55. Sekretarz Redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10 — 13. ADMINISTRACJA: tel. 4-55-48. Konto PKO Nr I-6826/110. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA Przedsiębiorstwo Państwowe. Prenumerata roczna 43 zł 20 gr, — półroczna 21 zł 60 gr, — kwartalna 10 zł 80 gr, — miesięczna 3 zł 60 gr. Prenumeratę przyjmuje: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12. Konto PKO I-16490/110.

Spróbuj zgadnąć!

ARYTMOGRAF



Do podanej figury wpisać poziomo 13 tytułów filmów niżej wymienionych produkcji. Litery, które znajdą się na przekątnej (bez liczb), czytane kolejno, dadzą rozwiązanie: tytuł jeszcze jednego filmu produkcji radzieckiej. Pamiętać przy tym należy, że jednakowym liczbom odpowiadają jednakowe litery.

Poszczególne filmy są produkcji: 1) radzieckiej 2) radzieckiej. 3) czechosłowackiej 4) radziecko-węgierskiej 5) radzieckiej 6) radzieckiej 7) polskiej 8) radzieckiej 9) angielskiej 10) amerykańskiej 11) szwedzkiej 12) angielskiej 13) radzieckiej.

„Janba" — Szopienice

JAKI TO FILM?

Przez odpowiednie przestawienie podanych na „ekranie" liter utworzyć dwuwyrazowy tytuł filmu znanego w Polsce.

„Jaśka" — Świebodzin

Rozwiązania nadsyłać należy w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Spróbuj zgadnąć". Za dobre rozwiązanie tych zadań przyznanych zostanie drogą losowania 10 NAGRÓD KSIĄŻKOWYCH

ROZWIĄZANIE ZADAŃ z Nr 14 (123)

CZY ZNASZ TYTUŁY FILMÓW?: *Czytaj „Film"* (Kopciuszek, Dusze czarnych, Muzyka i miłość, Postrach mórz, Kwiat miłości, Dwaj panowie F. Konfrontacja, Konik Garbusek, Szalony lotnik, Ziemia woła).

KTO TO JEST?: *Leonard Buczkowski.*

Za dobre rozwiązanie zadań z nr. 14(123) nagrody książkowe otrzymują:

1) *Jan Badura* — Szopienice, ul. Sienkiewicza 10, pow. Katowice,

2) *Kazimierz Długokęcki* — Anin k/W-wy, ul. IX Poprzeczna 10,

3) *Bogusław Grum* — Jelenia Góra, ul. Warszawska 5,

4) *Jan Hierowski* — Kazimierza Wielka, ul. Kolejowa 11, pow. Pińczów,

5) *Teresa Milczarek* — Łódź 8, ul. Piotrkowska 7,

6) *Tadeusz Mruk* — Radość k/W-wy, ul. Kopernika 5,

7) *Antonina Panas* — Ciechanowiec ul. Drohicka 11, pow. Bielsk Podl.,

8) *Włodzimierz Pawłowski* — Łódź 7, ul. Podgórna 25 m. 30,

9) *Alina Rostek* — Warszawa, ul. Bródnowska 9 m 6,

10) *Władysław Staszczyński* — Wrocław, ul. św. Wincentego 23 m. 4.

NAGRODY AUTORSKIE

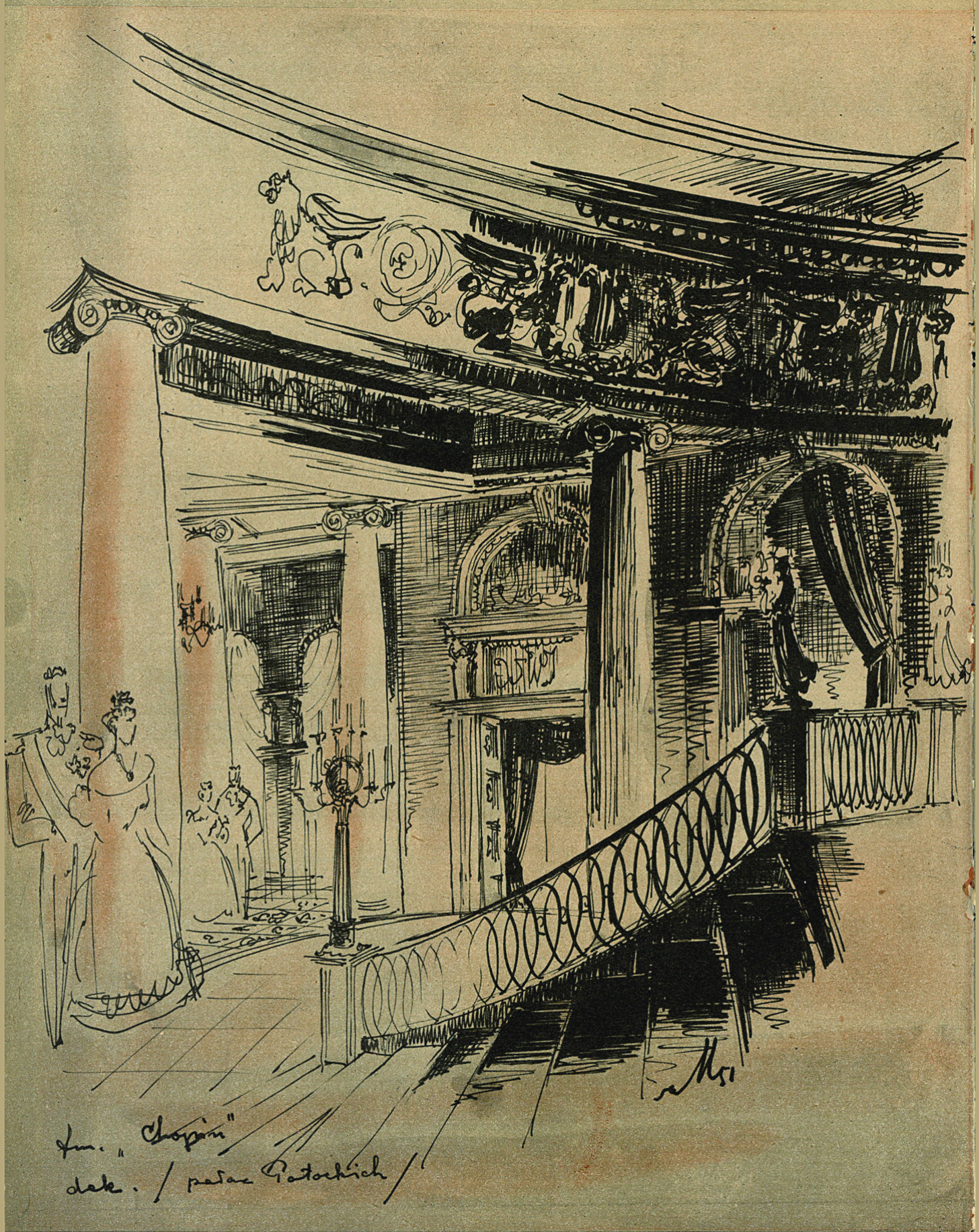
działu rozrywkowego za m-c kwiecień 1951 r. otrzymują:

1) *Władysław Staszczyński* — Wrocław, ul. św. Wincentego 23 m. 4 — za wirówkę w nr. 16(125).

2) *Janina Sierawska* — Świebodzin Wlkp., ul. Kolejowa 12 — za zadanie pt. „Jaki to film?" w nr. 15(124),

3) *Tadeusz Strzoda* — Lipiny, ul. Graniczna 4 b, pow. Katowice — za logogryf w nr. 14(123).

Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa" — Warszawa — 2-B-30955



Fragment pałacu Potockich w Warszawie – szkic dekoracji do filmu OPOWIEŚĆ O MŁODYM CHOPINIE. Projekt wykonał inż. ROMAN MANN. (O pracy scenografa filmowego piszemy obszernie na str. 7 – 9).